



التناص في شعر الشابي

(2)

بقلم: د. ابتسام الوسلاتي

2/ شواهد التأثر بالمدرسة الرومنطيقية الغربية عند الشابي:

إنّ ما يجدر ملاحظته في هذا السياق هو أنّ الرؤية الرومنطيقية في الشعر التونسي قد تأثرت بالأساس بنظيرتها الشرقية مثلما سبق أن وضحنا غير أنّ الشرق لم يكن رائدا في هذه الرؤية بل تأثر بدوره بالمدرسة الغربية وقد تعرف على أعلامها من خلال نشاط حركة الترجمة ونذكر في هذا الصدد إبداعات المدرسة الرومنطيقية الألمانية غير أعمال أوغست شليدل Auguste Schlegel (1767-1845) وفريدريك شليدل Frédéric Schlegel (1772-1829) كما اطلع الشعراء الشرقيون على أعلام هذه الرؤية في انقلترا من خلال نصوص جون كيتس John Keats (1795-1821) وشكسبير William Shakespeare (1564-1616) وكذا الأمر مع رواد الرومنطيقية في فرنسا من أمثال لامارتين Alphonse De Lamartine (1790-1869) والفراد دوفني Alfred De Vigny (1797-1863).

وقد عمد الشعراء التونسيون إلى اقتناء المؤلفات الغربية والانكباب على دراستها دراسة عميقة في محاولة للتشبع بهذه الروافد الجديدة وفي هذا الإطار عمل ثلة من المبدعين ومن بينهم محمد الحليوي (1907-1978) ومحمد عبد الخالق البشروش (1911-1944) على ترجمة بعض من هذه المؤلفات لإيمانها بضرورة الانفتاح على الآخر لأنّ التقوقع على الذات يعني الجمود والموت، بالإضافة إلى

وعينهم بالدور الذي تلعبه الترجمة في تحديد الأدب ونسوق مثالا على ذلك ما أورده الحليوي في إحدى رسائله للشايي بقول: "أما السيد زين العابدين فيمكنه أن يعتمد عليّ في موضوعات تكتب تحت عنوان جامع مثل "في عالم الآداب والفنون" أو ما في معناه، كما يمكنه أن يعتمد عليّ في ترجمة أحسن القطع الشعرية والشعرية لأفذاذ شعراء الغرب أي الفرنسيين على الخصوص، لأنّي أعدّ ذلك من أحسن الوسائل لنشر مذهب التحديد في الأدب والدعوة إليه"⁽¹⁵⁾.

وكان لمجلة "العالم الأدبي"⁽¹⁶⁾ التي صدرت خلال الثلاثينات من القرن العشرين لصاحبها زين العابدين السنوسي إسهام في تشجيع حركة الترجمة فحاولت أن تحقق بعضا من طموح هذا الجيل الذي يرمى إلى تبليغ صوته والتعبير عن آرائه في الأدب والفن.

شكلت المصادر الفرنسية أهم تنوع تحمل منه هؤلاء المبدعون من خلال نصوص لامرتين وأناطول فرانس Anatole France (1844-1924) وفكتور هيغو Victor Hugo (1802-1885) وفي مرتبة مواءة مثلت المصادر الانكليزية مرجعا مهما استقى منه هؤلاء المبدعون الكثير من النصوص التي تمت ترجمتها لشكسبير وكيثس أما المؤلفات الألمانية فقد وجدت طريقها إلى أيدي هؤلاء المبدعين عن طريق الترجمات الواردة من الشرق على صفحات الجرائد والمجلات ومن أهم الأسماء نذكر غوت Von Goethe (1749-1832).

وكانت أبرز المعالم التي قامت عليها الرؤية الرومنطيقية في الغرب تتمثل في التركيز على الشعور فوجهوا إليه اهتمامهم ودحضوا التصور الذي يقضي بأن "لا إمام سوى العقل" وهذا عين ما نجد في قصائد الشايي إذ أولى الشعور أهمية بالغة وفي غيابه

تفقد الحياة معناها ورونقها وقد عبر عن هذه الفكرة من خلال قصيدة "فكرة الفنان" يقول: [الكامل]

عش بالشعور، وللشعور، فإنما
دنياك كون عواطف وشعور
شيدت على العطف العميق، وإنها
لتجف لو شيدت على الضكير
وتظل جامدة الجمال، كنيبة
كالهيكل، المتهدم، المهجور⁽¹⁷⁾

إنّ ملامح هذا التوجه الذي سار على هديه الشامي كان نابعا من تأثره ببعض المؤلفات الغربية نذكر مثلا إعجابه بقصة "نايس" و"رفائيل" للامارتين والدليل على ذلك هذه الشهادة التي وردت في مذكراته يتحدث فيها عن اصطحابه لهذه القصة في زهراته يقول: "كان الوقت أصيلا والشمس تلمني على أشجار البليدير حلة ذهبية ساحرة، وفي السماء غيوم ملونة زاهية، وأنا ورفيقي لي جالسان إلى مقعد من مقاعد البليدير، وأمامنا سرب من عذراء الافرنج يلعبن لعبة "التنس" في رشاقة وخفة كالعصافير، وفي يميني كتاب "رافائيل" الذي رسم فيه لامارتين صورا من شبابه الزاخر بالعواطف والأحلام، ورفيقي يطالع "نايس" (...) وأقبل صاحبنا الشاعر، وأنا أطلع صفحة من "رافائيل" ورفيقي غارق في نايس إلى أذنيه".⁽¹⁸⁾

ولعلّ سر إعجاب الشامي بهذه القصة يعود إلى ما ورد فيها من تصوير للمرأة بشكل مختلف عما تعود عليه في الأدب الجاهلي ذلك الأدب المادي المفض الذي تقعد به أجنحته عن التحليق في عوالم الخيال الرحبة فتفاجئه قصة حب حوليا ورفائيل بقبض من المشاعر الصادقة حيث يتراءى الحب كالكأس السماوي المورد الذي ترتشف منه

الإنسانية النائية رشقات للسرة وهما هو يدعو للتلقى إلى الاستمتاع بهذا المقطع
 للمقتطف من قصة لامرئين: "ها هي نشوة الحب الشاملة تنزيم في قلب لامرئين،
 فلنستمع إليها حينما غمرته بفيض من سعادة الحب وغبطة القلب جعلته يستغرق في
 هذا العالم الرائع استغرق الصوفي الصميم في ربه: (...) أنا لم أعد قط إنسانا، وإنما
 كنت نسيحة هائمة، وتحية دائمة، أصبح وأغني وأبتهل وأصلي وأذكر وأشكر
 بالفيض والإلهام، لا بالنطق والكلام، فمشاعري ثمة فرحة ونفسي هائجة مرحة (...)
 وهكذا فخر الحب في قلبي ينابيع الغبطة وأيقظ في نفسي راقدة العواطف، وجلي لعيني
 "مسارح الخلود".⁽¹⁹⁾

وقد عقب الشابي على هذا للمقطع بقوله: "هل معتم شاعرا عربيا، ممن تعرفون،
 يتحدث عن نشوة الحب، يمثل هذا الحديث القوي المشتعل، (...) أم هل رأيتم
 شاعرا عربيا، تتحلى روحه في مثل ما نعلت فيه روح لامرئين، من هذا الرداء السحري
 الشفاف. الذي ينم عما تحلفه، كضباب الصباح؟".⁽²⁰⁾
 ومن شواهد هذا التأثير بقصة رفاتيل في أعمال الشابي الشعرية قصيدة "صلوات في
 هيكل الحب"⁽²¹⁾ حيث صور للمرأة باعتبارها رمزا للخلود اصطيفت صفاتها بقدسية
 جعلت منها آلهة فيكون الشاعر في حضرتها ناسكا بتولا وهذه الأبيات مصداقا
 لذلك: [الخفيف]

يا ابنة النور، إنني أنا وحدي

من رأى فيك روعة المعبود

فدعيني أعيش في ظلك العذب

وفي قرب حُسنك المشهود

عيشة للجمال والفن والإلهام

والطُّهر، والسنى، والسجود

عيشة الناسك البُلول يُناجي الرّ

سب في نشوة الذهول الشديد⁽²²⁾

لقد تعرّف الشابي على الأدب الغربي من خلال صديقه محمد الخليوي ومحمد عبد الخالق البشروش وكان يحدوهم إيمان عميق بالدور الذي يلعبه هذا الأدب في مساعدة الشاعر العربي على ارتياد عوالم مازالت مجهولة بالنسبة إليه وقد كتب الخليوي عن الأدب الفرنسي فنالت هذه الفكرة استحسان الشابي الذي كان بحاجة ملحة إلى هذه النصوص المترجمة نظراً إلى جهله للغات الأجنبية وعند ظهور أولى دراسات الخليوي التي تُعرف بالملذهب الرومنطقي وأعلامه كتب إليه الشابي رسالة يقول فيها: "أحبك وأهتيك على نجاحك في دراسة رومانتيكية الأدب الفرنسي. أقول أهتيك بالنظر لما أثارت في نفسي من لذة وإعجاب، ولما أدركت فيه من دقة واستيعاب. وإلا فأنتي لا أعرف الفرنسي - كما تعلم -". أقول لك وفقت كلّ التوفيق في الإحاطة والدّرس والاستنتاج، وإن كنت أشعر أنّك كذلك فإنّ ما طالعه عن هذا الأدب يسمح بأن أقول هذا القول"⁽²³⁾.

ولم تقتصر الترجمة على الدراسات فحسب بل إنّ الخليوي والبشروش عمداً إلى نشر قصائد لأعلام الأدب الرومنطقي الفرنسي كقصيدة "الحريف" للامرتين و"الشاعر والناس" لتيوفيل قوتي Théophile Gautier (1811-1872) وقصيدة "إلى غير بعث" للشاعر بول فرلين Paul Verlaine (1844-1896) وقصيدة "الصلاة" للامارتين وتأكيداً لذلك يقول الخليوي في إحدى رسائله التي بعث بها إلى الشابي: "وسأوجه لك عن قريب بقصيدة "الصلاة" للامارتين متى أمّتها. ولعلّك تختار عنواناً مناسباً لها ته الترجمة"⁽²⁴⁾.

إن إعجاب الشابي بالتيار الرومنطقي الغربي قد ذهب ببعض الباحثين إلى تقصي أشكال حضور النصوص الغربية في قصائده نذكر على سبيل المثال قصيدة "العاني السكري" التي وجدوا فيها تأثيراً بقصيدة "البحيرة" للامارتين ومن شواهد ذلك تردد فكرة الزمن في صورة حركة مطردة ولحظة منفصلة من ثمة كانت الدعوة ملحة إلى التمتع باللحظة قبل أن تمر وذلك من خلال التغني بالحب والأحلام اللذين شكلا مشغلا من أهم شواغل الرومنطقيين وموضوعا خصبا غذى رؤيتهم وهذا الشابي يقول في قصيدته العاني السكري: [الخفيف]

أيها الدهر، أيها الزمن الجاري

إلى غير وجهة وقرار

أيها الكون أيها الفلك الدّوار

بالفجر، والدجى، والنهار

أيها الموت أيها القبر الأعشى

قفوا حيث أنتم أو فسيروا

دعونا هنا: تغني لنا الأحلام

والحب، والوجود، الكبير⁽²⁵⁾

كما كان للطبيعة حضور طاغ في هذه القصيدة السالفة الذكر كما هو الشأن في قصيدة لامرتين خاصة أنما مثلت بالنسبة إلى الرومنطقيين الحزن الدافئ الذي يستوعب آلامهم وهمومهم فيهرعون إليه كلما ضاقوا ذرعا بالاجتماع الذي يرهق نفوسهم التواقا أبدا إلى الحرية. فشكلت بالتالي الطبيعة الملحاً الذي يبحث فيه الشاعر عن عالم منشود يرسمه في خياله من ذلك هذا المقطع الذي أورده الشابي يقول: [الخفيف]

نحن مثل الربيع نمشي على أرض

من الزهر، والرؤى، والخيال

فوقها يرقص الغرام، ويلهو

ويسقي في نشوة ودلال⁽²⁶⁾

لكن التأثير بين الشابي ولامرتين يبقى نسبيا ولا يتعدى الاشتراك في المواضيع؛ كالهروب إلى الطبيعة والإحساس بالغربة بالإضافة إلى التغني بالجمال والحب وإحلال الشعور مكانة أساسية مقابل الإقرار بقصور العقل وفيما عدا ذلك كان الشابي حريصا على الانفتاح على الآخر دون الذوبان فيه وقد تحقق له ما أراد فكانت نصوصه تنضح بالخصوصية التونسية.

كان الشابي واعيا بضرورة الإطلاع على الأدب الغربي والاستفادة من الأشواط التي قطعها على درب التحديث مع حسن نمثله وهضمه الغاية من ذلك خلق نصوص ذات معالم فنية ومضمونية متلائمة مع طبيعة البيئة التي أنتجتها. فقد ورد التطلع إلى الثقافة الغربية عند الشابي في سياق التفاعل النصي الذي يكفل الخصوصية التونسية فكان نصه نتاج أحداث سياسية واجتماعية وثقافية حاول الشاعر من خلاله الثورة على غموم الشعب واستكاته للجهل والفقر وطغيان المستعمر الغاشم.

هكذا حاول الشابي أن يستفيد من رافدين من الشرق والغرب؛ شيء من جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي (1890-1957) والياس فرحات (1893-1976) وشيء آخر من لامارتين وسانت بوف Sainte Beuve (1804-1869) وفوليرين⁽²⁷⁾. وقد أسهم هذا التلاقح في إثراء قصيدته دون أن يفقدها خصوصيتها ولم يتحول الناص إلى مجرد صدى للآخر بل أنه أسهم في إثراء تجربته

الشعرية بفضل تفعيل الخطاب الشعري وتعدد الأصوات داخل القصيدة وقد أكد أحد الباحثين هذه الخاصية التي ميزت الشابي من خلال تعليقه على محاضرة الخيال الشعري عند العرب بقوله: "ومن السهل أن نرد موقف الشابي في محاضرة الخيال الشعري عند العرب إلى مصادره وروافده، فالمهجر هنا، ومدرسة الديوان هناك والمدرسة الرومنتيكية في هذا الجانب والروافد الأجنبية المترجمة في الجانب الآخر، ولكن يبقى شيء لا يمكن أن يرد إلى شخصية الشابي وهو هذا التوق العنيد البالغ إلى روح الشعر وإلى ماهية الشعر التي هي - في نظره - سر الوجود".⁽²⁸⁾

الخاتمة

لقد حملت نصوص الشابي صدى النصوص الشرقية والغربية ولكن صاحبها تحت لها مساراً خاصاً وأفلح في تونستها وتوجيهها صوب التعبير عن مشاغل الشعب وهمومه والدفاع عن الهوية التونسية ضد محاولات التهميش المتكررة حتى تكون نصوصه صدى للواقع ومرآة صادقة تعكس خصوصية المرحلة ومصداقاً لذلك ما أورده أحد الباحثين بقوله: "وأعتقد أن أيّ دارس إذا ما سلط الأضواء الكاشفة على شعر الشابي سيلمس فيه عنصراً غريباً مبهماً يحرك خياله وإحساسه دون أن يدرك لأول وهلة لذلك سبباً. فهو يحس بوجود تناسب عجيب بين ما في شعر الشابي من أنغام عجيبة وموسيقى وما فيه من الصور والرؤى الشعرية. أي أنّ هناك تناسقاً بين التشكيل المكاني والتشكيل الزماني في شعر الشابي. وهذا التناسق وذاك التماسك يجعلان الباحث يلمس تلك "الروح" الغريبة التي يبحث عنها لدى غيره من الشعراء فلا يلمس مثلها إلا لدى العباقرة منهم. فيقف مشدوهاً أمام هذه الظاهرة العجيبة إذ

ليس من اليسير ولا من الميسر عليه إدراك معنى تلك الظاهرة في إنتاج شباب لم يتم السادسة والعشرين من العمر ولم يقتحم دنيا المعرفة بغير لغة واحدة".⁽²⁹⁾

لقد مثل الشابي لحظة مهمة في تاريخ الشعر التونسي إذ تمكن من الارتقاء بالقصيدة التونسية والانفتاح على عوالم مختلفة لم تكن لها سابق عهد بها فتطورت للممارسة الشعرية وخرجت من طور التقليد للآخر لتخطّ سبيلها بإرادة الشاعر نفسه مما وسم تجربته الإبداعية بميامة مميزة وأسهم في تضحها وإشعاعها.

الهوامش:

15. أبو القاسم محمد كرو: رسائل الشابي، دار الغرب العربي، 1965، ص 40.
16. العالم الأدبي: مجلة علمية أدبية شهيرة لصاحبها زين العابدين السوسني وقد صدر العدد الأول في مارس 1930 وتوقفت عن الصدور في مارس 1952.
- انظر: محمد حمدان، أعلام الإعلام في تونس (1860-1956)، تونس، مركز الوثائق القومي، [د.ت].
17. أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، قصيدة "فكرة الفناء"، (سبق ذكره)، ص 200.
18. أبو القاسم الشابي: مذكرات الشابي، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ط 3، 2000، ص 50.
19. أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، (سبق ذكره)، ص 158 - 159.
20. م د، ص 159 - 160.
21. انظر: فؤاد الفرغوي، أثر رواية وقائيل بترجمة فريجات في قصيدة الشابي، "صلوات في هيكल الحب"، تونس، حوليات الجامعة التونسية، عدد 25، 1986.
22. أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، قصيدة "صلوات في هيكل الحب"، (سبق ذكره)، ص 193.
23. أبو القاسم الشابي: ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدم له وشرحه محمد طراد، بيروت، دار الكتاب العربي، ط 2، 1994، ص 267 - 268.
24. أبو القاسم محمد كرو: رسائل الشابي، (سبق ذكره)، ص 40.
25. أبو القاسم الشابي: أغاني الحياة، قصيدة "أغاني السكرى"، (سبق ذكره)، ص 257.
26. المرجع السابق، قصيدة "أغاني السكرى"، (سبق ذكره)، ص 255.
27. انظر: فؤاد الفرغوي، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم التأثيرات الأجنبية فيه، طرابلس، الدار العربية للكتاب، 1988.
28. حليمة محمد النيسي، الفكر، العدد 2، نوفمبر 1984، ص 117.
29. إبراهيم بن مراد: محاولة في تحليل شاعرية الشابي، تونس، الفكر، السنة 15، عدد 4، جانفي 1970.

التناص في شعر العهدين الزنكي والأيوبي

□ أحمد المثنى أبوشكير*

الملخص:

الإبداع عملية ذهنية واعية قوامها مجموعة من البنى الفنية واللغوية التي تسهم في توليد الجديد من النصوص، فيأتي النص الجديد ليختزن خلاصة التجربة الإبداعية للمبدع الذي أنتج هذا النص، ويصبح هذا الناتج اللغوي والمعنوي من ملاكه الفكري الخاص.

وضمن هذا الإطار أبدع لنا شعراء العهدين الزنكي والأيوبي شعراً عظيم القيمة، عميق المعاني، غني الدلالة، نظر فيه الشعراء إلى الموروث الشعري الذي تركه أسلافهم، واستفادوا من غناه المعنوي واللفظي والدلالي، كما نهلوا من تجارب السابقين، وأغنوا بها قصائدهم، وأبدعوا حقولاً دلالية أغنت هذه القصائد، وأضافت الإبداع والابتكار إليها.

وقد سعى هذا البحث إلى الوقوف عند بعض النماذج التي تدرج في بنية التناص، ومناقشتها وفق أنواعها ودلالاتها، وهذا غرض من غرض، لأن حضور الموروث القديم لدى شعراء هذين العهدين لا يمكن الإحاطة به في مثل هذا المقام.

* طالب ماجستير في كلية الآداب - قسم اللغة العربية بجامعة اليمث.

١- مقدمة.

يعكس قصاص جانناً فاعلاً من جوانب الانتماء في شعر العهدين الزنكي والأيوبي لأنه يعبر عن ارتباط الشعراء بأسلافهم ولقدماء والأخذ منهم ، وذلك على الرغم من صراخاً على الحياة من تغيير ناتج عن احتلال العرب بالعجم ، وتأثيرهم بذلك في كل جوانب . غير أن الشعراء حاولوا المحافظة على طابع الانتماء إلى التراث ، والتعلق بأفصاله ، فكثرت فنون الاقتباس والتضمين ولأحد والمعارضة وغيرها من لغون الأخرى التي سندرسها في إطار القصاص

ولعل أهم الأشكال والظواهر النقدية والبديعية التي تدرج في باب القصاص هي :

أ- المعارضات الشعرية :

وهي أن يقول لشاعر قصيده في موضوع ما ، فيأتي شاعر آخر فينضم قصيدة أخرى على عرره محاكياً إياها في وزنها وقافيتها وموضوعها مع حرصه على التمتع . وهكذا تفتسي المعارضة وجود نموذج فني مائل اسم الشاعر ليقندي به ويحاكيه ، أو يحاول تجاوزه^(١)

فمن المعارضات الشعرية في هذا العصر قول طلائع بن ركب^(٢) : (الطويل ٤) :

أَلَا هَكَذَا فِي اللَّهِ تَمْضِي الْعَزَائِمُ وَتَنْضَى لَدَى الْحَرْبِ السُّيُوفُ الصَّوَارِمُ

وقد عارض به قول المتنبي : (الطويل ٤) :

عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدَرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ

ومن المعارضات قول العماد الأصبهاني في مدح شيركوه الأيوبي : (البسيط ٤) :

بِالْجَدِّ أَذْرَكْتَ مَا أَذْرَكْتَ لَا اللَّعِبِ كَمْ رَاحَةٌ جُنَيْتَ مِنْ دَوْحَةٍ لَتَعِبِ

(١) انظر الغالب : محمد عزام . ١٤٢٠

(٢) طلائع بن ركب ، الملك الصالح أبو العارات ، أرميني الأصل ، ولي وزارة الخليفة العاصد الفاطمي في القاهرة سنة (٥٢٩هـ) ، وتوفي سنة (٥٥٦هـ) انظر : نهليه الأرب : التويري ، نج : علي بوملحم ٢٨/٢١٣ ، العبر : البدهي ، نج : محمد السعيد بسيوني وغلول : ٢٦/٣

(٣) الروصتين : أبو شامة المقدسي : (ط دار الجليل غير المحققه) : ١/١١٥ ، (وط مؤسسة الرسالة ، نج : علي الزبيدي) : ١/٣٦٣

(٤) شرح ديوان الحسي : شرح العكبري ٣/٣٧٨ ، شرح عبد الرحمن البرقوقي : ١/٩٤

(٥) ديوان العماد الأصبهاني : ٧٩ ، الروصتين : (دار الجليل) : ١/١٥٩ ، (مؤسسة الرسالة) : ١/٣٦٣

وهو ينظر إلى أبي تمام الذي يقول: [البسيط]:^(١)

بَصُرْتُ بِالرَّاحَةِ الْكُبْرَى فَلَمْ نَرَهَا تُنَالُ إِلَّا عَلَى جَسْرٍ مِنَ السَّعْبِ

ويستحضر أسامة بن منقذ قصيدة المتنبي الميمية السابعة، فيستوحي ذلك الحو الحماسي من أبيات المتنبي، ويبحثها في نضه فيقول: [الطويل]:^(٢)

لَكَ الْفَضْلُ مِنْ دُونِ الْوَرَى وَالْمَكَارِمُ فَمَنْ حَاتِمٌ، مَا نَالَ دَا الْفَقْرَ حَاتِمٌ

وهو ينظر إلى قول المتنبي السابق:

عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدَرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ

وقد أنست عبد الحليل عبد المهدي هذه المعرصة التي جاء بها طلائع بن رزيك وأسامة بن منقذ لقصيدة المتنبي، وهي معارضة مقصودة بدأها ابن رزيك وأكملها ابن منقذ، وقد جاءت بثبت مدى التأثير الذي تركه المتنبي على شعراء هذا العصر^(٣).

لقد استعاد الشعراء من جريئات الشعر العباسي في رسم قصائدهم ونكويها، وبناها بدءاً فياً يتناسب مع تطورات اصراع الإسلامي العرجي، فقد اختلطت في معارصات مطهر التقليد مع بواذر التجديد، وبرزت فيها أشكال المبالغة المسووحة من النص المعارض في محاولة من الشاعر لبعث روح هذا الصر في نضه، يقول ابن منير الطرابلسي: [الكامل]:^(٤)

هَيْهَاتَ يَعْصِمُ مَنْ أَرَدْتَ جِذَارُ أَنْسَى وَمِنْ أَوْهَاقِكَ الْأَقْدَارُ

وهو ينظر إلى قول ابن هانئ الأنلسي:^(٥) [الكامل]:^(٦)

مَا شِئْتُ لَا مَا شَاءَتِ الْأَقْدَارُ فَاحْكُمْ فَأَنْتَ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ

^(١) ديوان أبي تمام: شرح الخطيب التبريزي: ٥٩/١

^(٢) ديوان أسامة بن منقذ: تح د. أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد: ٢٧٤

^(٣) بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية: د. عبد الجليل عبد المهدي: ٢٧٤

^(٤) ديوان ابن منير: ٢٤٥، الروصتون: (دار الجيل): ٧٥/١، (مؤسسة الرسالة): ٢٥٢/١

^(٥) محمد بن هانئ الأزدي الأنلسي، هرب من الأندلس بعد أن أنهم بالفلسفة، ولجأ إلى القيروان ومدح المعز (ب٣٦٢هـ). الهجوم القاهرة: ابن تغري بردي، تح: د. إبراهيم علي طرخان: ٦٧/٤ - ٦٨

^(٦) ديوان ابن هانئ: ١٤٦

ومن الشواهد التي تحصر لدى شعراء هذا العصر في لمعارضات الشعرية قول المتنبي في مقدمه قصيدته الدالية التي محابها كافوراً الإخشيدي^(١)، فقال: [البسيط]:^(٢)

عَيْدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرِ فَيْكَ تَجْنِيْدُ
وقد عارضه ابن الدّهان الموصلي^(٣) بقوله: [البسيط]:^(٤)

أَمَّا تُمْ هَدِيهِ الْأَيَّامُ أَمْ عَيْدُ وَذِي الْأَغَانِي نَوْحُ أَمْ أَغَارِيْدُ

اعتمد ابن الدّهان في معارضته على استحضار النية الإيقاعية الكاملة بقصيدة أبي الطيّب، دون أن يوقف عند حدود البيت الواحد، بل نراه يختص الكثير من المعاني والتراكيب والأجواء الحزينة التي علت على مصّ أبي الطيّب الذي كان مصّاً مرحعاً لا يرّ لدهن، غير أن ابن الدّهان لجأ إلى تحوير النصّ وتحويله إلى سياق جديد يخدم تجربته الدالية الجديدة، فيستمرّ في عملية الاستحضار بقوله:

مَا لِي أَرَى عِنْدِي الْأَشْوَاقَ بَعْدَكُمْ مَوْجُودَةً، وَجَمِيلُ الصَّبْرِ مَفْقُودُ
تُمْرُ بَعْدَكُمْ الْأَيَّامُ عَاطِلَةً لَا الْخَصْرُ مِنْهَا لَهْ حَلِيٌّ وَلَا الْجَيْدُ
حَالَتْ عَوَائِقُ دُونَ الطَّرْفِ نَحْوَكُمْ وَحَالِ دُونَ طَرِيقِ الْعَلِيفِ تَسْهِيْدُ

وقد أخذ معانيه من قول المتنبي في قصيدته ذاتها:

لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَيْدِي شَيْئاً تَتِمُّهُ عَيْنٌ وَلَا جَيْدُ
يَا سَاقِي أَخْبِرْ فَي كُؤُوسِكُمَا أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيْدُ
إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً وَجَدْتُهَا، وَحَبِيبَ النَّفْسِ مَفْقُودُ

(١) كمور بن عبدالله الإخشيدي، أبو المنك، عبد حشّي أشبّراه الإخشيدي ملك مصر، قُتِلَ إليه، ثم عُنِقَ، فعلا شأنه حتى وصل ملك مصر سنة (٣٥٥هـ)، (ت: ٣٥٧هـ) انظر: رقيات لأعيان: ابن حنكاه، ج: د إحسان عباس، ٩٩/٤، ابواب بالوفيات: ابن أبيك العنّدي، ٢٩٣/١٥، النجوم الزاهرة: ٢/٤

(٢) شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوق: ١٣٩/٣، العرف الطيّب: شرح ناصيف البارجي: ٥٤٨

(٣) عبدالله بن أسعد بن عبي الموصلي، تقي شافعي، شاعر وأديب ونحوي، ولد في الموصل، لكنّه أقام في حمص، رتوي فيها سنة (٥٨١هـ) انظر: رقيات لأعيان ٥٧/٣، العبر ٨١/٣، ٨٢ الوافي بالوفيات: ٣٤/١٢، النجوم الزاهرة ١٠٠/٦، شذرات الذهب: ٤٥٦/٤

(٤) ديوان ابن الدّهان الموصلي: نج: عبدالله الجبوري، ١٣٣

بدا أثر المتنبي واضحاً على شعراء هذا العصر، لأن شعره ظل ماثلاً أمامهم يهلون به، ويعارضونه بأشكال وصور مختلفة، كما ظلوا يستحضرون ألفاظه وتراكيبه المميزة مع الحرص على إعادة تشكيلها وتكوينها بشيء من الجدة ولابتكار الذي يناسب مع تطور الحياة والأدب، ومن ذلك قول الملك الأحمجد الأيوبي بهرام شاه في معارضة للمتنبي على الرغم من اختلاف الوزن [الكامل] ^(١)

تَصَاعُ مِنْ خَوْفِ السَّيَاطِ كَأَمَّا خَالَتْ عَلَى أَعْجَازِهِنْ أَفَاعِيَا
وهو ينظر إلى قول المتنبي: [الطويل] ^(٢)

تُجَاذِبُ فُرْسَانَ الصَّبَاحِ أَعِنَّةً كَأَنَّ عَلَى الْأَعْنَاقِ مِنْهَا أَفَاعِيَا

أما أسامة بن مقعد فقد عارض القصيدة السابقة بشعره التي قالها هو فراس الحمداني ^(٣) في أسره، وعبرت عن أحزانه ومعاناته، ولخصت مأساته ^(٤)، ومطلعها: [الطويل] ^(٥)

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَتَكَ الصَّبِيرُ أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ
وقد عارض أسامة هذا البيت في كلِّ جوانبه، فقد: [الطويل] ^(٦)

أَطَاعَ الْهَوَى مِنْ بَعْدِهِمْ، وَعَصَى الصَّبِيرُ فَلَيْسَ لَهُ نَهْيٌ عَلَيْهِ وَلَا أَمْرُ

ويظهر أن أسامة قد أكثر في نصه من التضمن حتى اتهمه بعضهم بالسرقة الأدبية ^(٧)

ويطالع في هذا المقام الشاعر الملك الأحمجد الذي كان عربي اللسان والطبع والهوى، وإن لم يكن عربي النسب، إذ تأثر هذا الشاعر بالشعراء العرب القدماء، وانتقى من معانيهم وألفاظهم وتراكيبهم حتى اصطبغ

^(١) ديوان الملك الأحمجد. تح: دناظم رشيد ٦٠٦

^(٢) شرح ديوان المتنبي: شرح البرهومي: ٤٢٢/٤

^(٣) إحارث سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني، شاعر فاضل وقدر من معوار، ابن عم الأمير سيف الدولة الحمداني، (ت ٣٥٧هـ). انظر: شذوات الذهب: ابن العماد الحنبلي، تح: مصطفى عبد القادر عطا: ١٢٦/٣

^(٤) انظر: الحزب في شعر أبي فراس. رسالة ماجستير لـ (مسي المظفر) ٢٣٠ ودراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني - رسالة ماجستير لـ (بهيل فتحي أحمد كتانه) ١٦١٠ وروميات أبي فراس الحمداني رسالة ماجستير لـ (قصيدة بن عيسى ومحمد رمزي) ١١٧٠

^(٥) ديوان أبي فراس: (ط بيروت) ٨٥٠ (ط مكتبة الشرق) ٩٠٠، (ط دار الطبعة) ١٥٧٠

^(٦) ديوان أسامة: ١٢٢

^(٧) انظر: ديوان أسامة: ١٢٢

شعره بها، وامتنلاً بأثارها، فغداً شعراً أصيلاً عبّر عن انتماء الشاعر إلى التراث العربي القديم الذي شكّل النزعة العربية في شعره، ولاسيما العربي الذي بطر فيه إلى أسلافه، فمن صورته الفنية بناءً تقليدياً ظاهراً كما في قوله: (الوافر):^(١)

فَمَنْ ذَا يَسْتَعِيرُ لَنَا عُمُونًا ثَنَامُ، وَمَنْ رَأَى عَيْنًا تُعَارُ؟

وهو ينصّر إلى العباس بن الأحف فيأخذ منه القسط الوفير من المعنى، كما يحاكيه في توظيف الصورة الفنية المستخدمة، يقول العباس: (الكامل):^(٢)

مَنْ ذَا يُعِيرُكَ عَيْنَهُ تَبْكِي بِهَا أَرَأَيْتَ عَيْنًا لِلْجُكَاوِ تُعَارُ؟

بد السرققات الشعرية :

وهي أن يعتمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر شاعر سابق بيتاً شعرياً، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى.^(٣)

إن موضوع السرقات الأدبية موضوع شائك جداً أولاه النقاد القدمى اهتماماً خاصاً، فهو من الأهداف النقدية الهامة للوقوف على مدى اتصال الأعمال الأدبية المتوالية إلى أصحابها، ومقدّم ما حوت من الجودة أو التقليد، ومعرفة ما امتازت به ذات الأديب الجديدة المبدعة من ذات الأديب القديم، لكن الأمر يطلّ موضوعاً حساساً، وهو موضوع جدل بين النقاد، وأمثلة كثيرة في هذا العصر منها قول ابن عنيّ في هجاء الشهاب الشاغوري: (البسيط):^(٤)

يَا مَنْ يُلَقَّبُ ظُلْمًا بِالشُّهَابِ وَإِنْ أَضْحَى يَظْلَمُهُ قَدْ أَظْلَمَ الشُّهَابُ
لَا تُخَدِّعُكَ مِنْ مَرُودٍ دَوْلَتُهُ وَإِنْ تَعَلَّقْتَ مِنْ أَسْبَابِهَا سَيِّبُ
(فَلَيْسَ يَنْبَجُ فِيهَا غَيْسَرٌ وَاجِدَةٌ حَتَّى يُلْفَ عَلَى خَيْشُومِهِ الذُّنْبُ))

(١) ديوان الملك الأحمّد: ٦٨

(٢) ديوان العباس بن الأحف: نج. دعائكة الخرجي: ١١٦

(٣) انظر السرققات الأدبية في: قرصة ذهب - ابن رشيق: نج، الشاذلي بو يحيى، ٤٢، ٤٣، ٤١٢، الحيوان. لاحظ نج. عبد السلام هارون ٣١١/٣

(٤) ديوان ابن عنيّ: نج - خليل مردم بك: ٢١٢ - ٢١٣

فقد أغار ابن عنين على بيت الشاعر الأموي مرةً بن حَكْن التَّمِيمِي؛ فجاء به كاملاً في متن أبياته، إذ يقول مرةً: [البسيط: ١]^(١)

لا يَتَّبِعُ الْكُتُبُ فِيهَا غَيْرَ وَاحِدَةٍ حَتَّى يُلْفَ عَلَى خِيْشُومِهِ اللَّذْبُ

ج- النقااض الشعرية .

وهي أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر هاجياً أو مفتحراً، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بمصيدة مماثلة هاجية أو مفتخرة أيضاً، ليمسد على الأول معايبه، ويردّها عليه، ويريد عليها، وتقوم النقااض بشكل أساسي على محورين وهما: (الوزن والقافية)، (المصنوع)^(٢)

وهذا الفن من تقليدي أكثر من ظهر وانتشر في بيئة العراق في حقبة الأموية، واشتهر من شعرائه جرير والفرزدق والأخطل، فنقااضهما مشهورة معروفة، كما وجدت هذه النقااض مكاناً لها في هذا العصر بين مجموعة من الشعراء الذين أكثر من هجاء بعضهم، وتذكر من هؤلاء ابن منير وابن القيسراني للذين سارا على نهج جرير والفرزدق في نقااضهما، وأكملّا شروطها الفنية. ومن ذلك قول ابن منير: [مخلع البسيط: ٤]^(٣)

بِأَيِّ حُكْمٍ وَأَيُّمَا مِلَّةً تَأْكُلُ مَالِي يَا بِنَ الْجُمُعِطَلَّةِ
ذَا الْمُرْتَقَى الصُّتْبُ مَا تَجَسَّمُهُ سِسْرَاكَ لَا عَاقِلٌ وَلَا أَبْلُكَّةُ
فردّ عليه ابن القيسراني على نفس الوزن والقافية: [مخلع البسيط: ٤]^(٤)

إِبْنُ مَيْثِرٍ هَجَّوْتَ مِنِّي خَيْرَ أَفَادِ الْوَرَى صَوَابَةٍ
وَلَمْ تُضَيِّقْ بِذَاكَ صَدْرِي فَإِنْ لِي أَسْوَةٌ لَصَحَابَةٍ

^(١) جمهرة النسيب: ابن السائب الكلبي: ٢٢٨/١، الواقي بالوفيات: ٥٢٠/١٥

^(٢) النص العائ: ٦٦

^(٣) ديوان ابن منير: نج، أد عبد السلام التدمري: ٣٧ - ١٠٠

^(٤) الواقي بالوفيات: ٣٠٩/٣، ومات الأعيان: ٤٥٨/٤ - ٤٥٩، شعرا ابن القيسراني: نج د عادن جابر صالح - رقم (١٩)، ص ٩٠، ترجمان البرماني في تراجم الأعيان: ابن دماق، مخطوطة أحمد الثالث، رقم (٢٩٢٧)، ح ١٧، الورقة (٣٤٩)، مصور بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة، رقم ١٦٦ - كما وردت هذه الأبيات في مقدمة ديوان ابن منير: ٣٧

ويبدو أن ابن القيسراني لم يقدر على مجازاة ابن منير فردّ بوع من الاستسلام والتسامح^(١) لقد نفتت نقائص ابن منير وابن القيسراني انتباه القاد المعاصرين ، ومنهم ياقوت الحموي^(٢) في معجم الأدباء ، فقد شبه نقائصهما ، وما يدور فيها من سجال بنقائص جرير والفرزدق ، وذلك لوجود قواسم مشتركة كثيرة بين المرحلتين تتداخل فيها الأوضاع السياسية ، والانتماءات الدسئية أحياناً ، بقول ياقوت : ((كان ابن القيسراني وابن منير يشبهان جرير والفرزدق للمواقفات والوقائع التي جرت بينهما))^(٣)

ولا نتوقف استقصاء عند ابن منير وابن القيسراني بل نجد نقائص أخرى بين ابن منير وملك النخاعة الحسن بن صافي البغدادي ، بدأها ابن منير بقوله : [المُتقارب] :^(٤)

أَيَا مَلِكَ النُّحُوِّ وَالْحَيَاءِ مِنْ تَهَجُّبِهِ مِنْ تَحْتِ قَدْ أَعْجَمُوهَا
تَأَنَّا قِيَّاسُكَ هَذَا الَّذِي يُعْجِمُ أَشْيَاءَ قَدْ أَعْرَبُوهَا
وَلَمَّا تَصَغَّتْ فِي «الْقَاصَوِيِّ»^(٥) عِنْدَ وَجْهِ جَهْلِكَ فِيهِ وَجُوهَا
وَقَالُوا فَقَا الشَّيْخُ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا^(٦)

وقد ردّ عليه ملك النخاعة على نفس الوزن والقفية والمعنى قائلاً : [المُتقارب] :^(٧)

أَيَا ابْنَ مَنِيرٍ حَمِيَّتِ الْهَجَا رُتْبَةَ قُضْرٍ قَبَالَعَتْ فِيهَا
جَمَعْتَ انْقَوَافِي مِنْ دَا وَذَا وَأَفْسَدْتَ أَشْيَاءَ قَدْ أَصْلَحُوهَا

^(١) الأدب في بلاد الشام (عصور الرُكنيين والأيوبيين والمماليك) : د.عمر موسى باشا ١٨٣٠

^(٢) ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي ، مولى لأبي منصور الخليلي ، مصنف وشاعر من أهل بغداد . (ت ٦٢٦هـ) ، انظر : وفات الأعيان : ١٢٧/٦ ، المعبر : ١٩٨/٣ ، شذرات الذهب : ٢٢١/٥

^(٣) معجم الأدباء - ياقوت الحموي : تح د إحسان عباس : ٤٦/١٩ ، وقد أورد هذا القول كل من محمد بن أبي السجاء في تدرجه المعروف بتاريخ بن أبي السجاء : تح : د.صحيحي عبد المنعم محمد : ٢٢٩ ، وابن فضل الله في مسائل الأبطال : تح . د.يوسف أحمد السامرائي : ٢٠/١٩ - ٢١

^(٤) ديوان ابن منير : ٣٤

^(٥) يبدو أن ملك النخاعة كتب إلى أحد القضاة ، فتصنع في كلامه ، فقال «القصوي» ، هجاء ابن منير على تصممه هذا انظر :

ديوان ابن منير : ٣٤

^(٦) اقتبس الآية (٣٤) من سورة المل ، وهي قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا ﴾ .

^(٧) ديوان ابن منير : ٣٤

عبّرت النفاضة عن وجه هام لدى الشعراء الذين أحيوا هذا الفن، وألقوا على أصوله، فساروا على نهج القدماء فيه، وإن أخذوا منه الشكل، دون أن تبلغ معانيهم العمق نفسه.

٤- التضمين: ^(١)

صوره من صور الاقتباس على صعيد العلاقات التناصية، عرفه ابن رشيق ^(٢) في العمدة بقوله ((وأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من لشعر، أو القسمين فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالتمثيل)) ^(٣).

وحاول ابن أبي الإصبع ^(٤) أن يقدم تعريفاً للتضمين، فقال فيه: ((أن يضمّ متكلم كلامه كلمة من بيت أو آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من كلمة)) ^(٥). وقد يكون التضمين شكلاً من أشكال البديع به مماذج تقرّر بعض الأحكام القديمة ^(٦)

ولعلّه من الإجحاف إذا ما فسّرنا ظاهرة التضمين بأنها مجرد إحالة وإشارة، لأنّ قناس كلمات ما، وإعادة تعكيكها وصياغتها من جديد هو ما ندعوه بالتناص الإيحائي القوي الذي يتمثل بإعادة إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد محدث. فيتضمن النص الجديدة معطيات النص القديم، دون أن تحصر بذاتها أو أكثرها.

وقد حصر التضمين في شعر العهدين الرنكي والأيوبي بشكل واضح، فلأمثلة كثيرة تعبّر عن ميل الشعراء إلى سلاقتهم، والأخذ منهم، ولتأثر معانيهم وألحانهم وتركيبتهم، وقد ضمّنوا شعرهم من أشعار القدماء تضميناً جزئياً أو كلياً، وكان التضمين الجريئاً أكثر حضوراً كما نجد عبد ابن السّنان الذي نظر إلى المثنى، فقال: «البحر الكامل» ^(٧)

^(١) ورد هذا المصطلح في البيان والتبيين بمعنى (تمليق النفاضة بأول البيت الذي بعده) تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخارمي: ٩٢/١ - ٩٣

^(٢) أبو علي الحسن بن علي المبرواني، ناقد عربي بارع، (ت ٤٦٣هـ) انظر: وفيات الأعيان - ٨٥/٢ - ٨٩، ايلمه في ترجم أنه النحوي وللمنه. المبرور آبادي: تح: محمد المصري ١١٢، شذرات الذهب - ٤٧٩/٣

^(٣) العمدة: ابن رشيق: تح: حسن قزلقان، مطبعة الكاتب العربي ٧١٢/٢

^(٤) عبد العظيم بن طاهر ابن أبي الإصبع العدواني، شاعر وعالم بالأدب ومصنف، توفي (٦٥٤هـ) انظر: ذوات الوفيات ٣٦٣/٢ - ٣٦٦، النجوم الزاهرة: ٣٧/٧ - ٣٨، شذرات الذهب: ٣٩٧/٥

^(٥) تحرير التحرير: ابن أبي الإصبع: تح: حقيقي محمد شرف: ١٤٠

^(٦) زهر الآداب: المصري المبرواني: تح: كرم يوسف: ٢٣٣/١ - ٢٣٤

^(٧) ديوان ابن السّنان الموصلي. تح: عبد الله الجبوري: ٢٠٦

«ما كنتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى» أَنْ الْمَكَارِمَ فِي الثَّرَابِ تَغِيْبُ
ضَمَّنَ ابْنُ الدَّهَّانِ قَوْلَ الْمُتَنَبِّي: [لِلْبَحْرِ الْكَامِلُ]:^(١)

مَ كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ دَفْنِكَ فِي الثَّرَى أَنْ الْمَكَارِمَ فِي الثَّرَابِ تَغِيْبُ
جاء التَّصْمِيحُ جَرِيئاً، وَلَوْلَا تَغْيِيرُ الْكَلِمَةِ الْأَحْيَرَةِ لَكَانَ كَلْباً، وَهَذَا يُظْهِرُ مَكَانَةَ لِمَتْنِي لَدَى
شُعْرَاءِ هَذَا الْعَهْدِ الَّذِينَ غَرَفُوا مِنْ شِعْرِهِ الْكَثِيرَ مِنَ الْمَعَانِي وَالْأَلْفَاظِ وَالتَّرَاكِيِبِ وَلِصُّورِ
وَصَمُّوْا مِهَا الشَّيْءَ «لَوْ فِير»، وَمِنْهُمْ ابْنُ مَطْرُوحٍ الَّذِي يَقُولُ: [الطَّوِيلُ]:^(٢)

إِذَا مَا سَقَرَنِي رِيْقَهُ وَهَوَّ بِاسِمِ «تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ الْعُذِيِّبِ وَنَارِقِ»
وَيَذَكَّرَنِي مِنْ قَدِّهِ وَمَتَامِيْعِي «مَجَرَّ عَوَائِيسَا وَمَجَرَّى اسِسْوَائِقِ»
لَقَدْ صَمَّ ابْنُ مَطْرُوحٍ بَيْتَ لِمَتْنِي يَقُولُ فِيهِ: [الطَّوِيلُ]:^(٣)

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ الْعُذِيِّبِ وَنَارِقِ مَجَرَّ عَوَائِيسَا وَمَجَرَّى لِسَوَائِقِ
أَحَدُ ابْنِ مَطْرُوحٍ بَيْتَ اسِسْ كَامِلاً وَضَعَهُ فِي بَيْنَ وَحَاوَلَ أَنْ يَحْدِمَ الْمَعْنَى الَّذِي يَرِيدُهُ عَنِ الرَّغْمِ
مِنْ اخْتِلَافِ مَنَاسِبَةِ النَّصْبِ.

وَلَا بِنَ قِلَافِاسِ الْإِسْكَندَرِيِّ^(٤) أَيْبَاتٌ فِي وَصْفِ مَنَارَةِ الْإِسْكَدَرَةِ هَلْ فِيهَا: [الْبَسِيطُ]:^(٥)
وَمَنْزِلٍ جَاوَزَ الْجُوزَاءَ مُرْتَقِبَا كَأَنَّمَا فِيهِ لِلتَّنَسُّهِينِ أَوْكَارُ
مَازَالٍ يُذَكِّرُنِي بِهَا نَارَ الدُّكَّاءِ إِلَى أَنْ أَصْبَحْتَ «عَلَمًا فِي رَأْسِهِ نَارُ»
فَقَدْ ضَمَّنَ الشَّاعِرُ أَيْبَانَهُ جُزْءاً مِنْ بَيْتِ الْخُنْسَاءِ الَّذِي رَثَّتْ فِيهِ أَخَاهَا صَخْرَاءً لَيْسَتْ بِعِيدٍ مِنْ نَفْسِ الصُّورَةِ
الْمَتْنِ، وَإِنْ اخْتَلَعْتَ الْمَقَاصِدَ، تَقُولُ الْخُنْسَاءُ: [الْبَسِيطُ]:^(٦)

^(١) شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوقى: ٢٣٢/٢، العرف الطَّيِّب: ٦٦

^(٢) وفيات الأعيان: ٢٦٣/٦

^(٣) شرح ديوان المتنبي: شرح البرقوقى: ٦٠/٣، وفيات الأعيان: ٢٦٣/٦

^(٤) نصر بن عبدالله بن عبد القوي الخمسي، أبو الفتح الأزهرى شاعر بديل، من كبار الكتّاب المرسلين، توفي سنة (٥٥٦٧هـ)
انظر: وفيات الأعيان: ٣٨٥/٥ - ٣٨٩، شذرات الذهب: ٤٠٦/٤ - ٤٠٧

^(٥) ديوان ابن قلاؤس: راجعه وضبطه ومثله بالطبع خليل مطران: ٥١

^(٦) ديوان الخنساء: شرح حمدو طمّاس: ٤٦

وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار

استفاد ابن قلائس من الصورة التي استخدمتها الشاعرة لتصوير قمة المرتبة. ونرى عليها صورة مادية أكثر قرباً من الواقع لأنه تطرق فيها إلى منارة، وليس إنساناً.

إن وجود التصميم دليل واضح على مكانة الشعر القديم لدى الشعراء، وهذا يدعم انتزعة العربية، لأن تعلو الشعراء بالقدماء، والأخذ من شعرهم، والسبر على معانيهم هي بحكمة شكلية ومعنوية تظهر وفق الموقف الجديد والحدث، بقول ابن عني: [الكامل]:^(١)

سأمت كتبتك في القطيعة عالماً أن الصحيفة أغررت من حامل
وعذرت طيفك في الحقاء لأنه يسري فيصبح دوننا بمراجل

اعتمد الشاعر التصميم لكتبي بيت أبي العلاء المعري الذي يقول فيه: [الكامل]:^(٢)

وعذرت طيفك في الجفاء لأبيه يسري فيصبح دوننا بمراجل

ولعل من وجه التضمين المفيد أن يقر الشاعر الدلالة لسلبة لسبب لشعري إلى الدلالة الإيجابية، كما فعل العماد الأصمهاني الذي حرص شركوه على حزمه والشدة عند أصحى وزيراً لدى الدولة العاطمية زمن العاصد، فقال: [البسيط]:^(٣)

لا تقطعن ذنب الأفعى وترسله فالحزم عندي قطع الرأس كالذنب

فهو استمداد من معاني وتراكيب أبي أذينة الذي حرص الأسود بن النعمان اللخمي^(٤) على قتل أسرى الفساسة بقوله: [البسيط]:^(٥)

لا تقطعن ذنب الأفعى وترسلها إن كنت شهما فأتبع رأسها الذبا

^(١) ديوان ابن عني: ٨٦

^(٢) سقط الوزن. شرح وتعليق. د. ناصر رصاص: ١٢٧

^(٣) ديوان العماد: تح. ناظم رشيد: ٧٩، شعاء القنوب: أحمد الحنبلي: تح. ناظم رشيد: ٤٢ - ٤٣

^(٤) الأسود بن النضر بن النعمان بن امرئ القيس اللخمي، من ملوك العراق في الجاهلية، مشتهر بته وبن العساسة حروب كثيرة حتى قتل في إحدى معاركه مهم سنة (١٦٤ ق.هـ). انظر: تاريخ سني الأرض: حمزة الأصمهاني: ٦٩

^(٥) تاريخ أبي العاصم: ٧٤/١

إن حصور الموروث القديم لدى شعراء هذا العهد يعبر عن قيمة هذا الموروث عندهم . فقد ظل الشعر القديم متواتراً في جميع العصور حتى وصل إلى هذا العصر ، تدلّ على ذلك النصوص التي كثرت محاكاتها من قبل الشعراء ، ومن ذلك قول امرئ القيس : [الطويل ^(١)] :

أَجَارَتْنا إِنْ الْمَزَارَ قَرِيبٌ وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبٌ

وقد نظر إليه صخر بن عمرو ^(٢) شقيق الخنساء فقال : [الطويل ^(٣)] :

أَجَارَتْنا لَسْتُ الْغَدَاةَ يَطْعِينُ وَلَكِنْ مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبٌ

ويلجأ ابن الساعاتي إلى تضمين حرني لهذا البيت وإنما بطريقة مختلفة ، يسعى إلى تطويع الألفاظ التي جاء بها امرؤ القيس للتعبير عن معنى جديد مختلف فيقول : [الكامل ^(٤)] :

فأفخر على كل الأنم ، ودّم على رُغم ليلنا مهما أقام عسيب

جاء تضمين ابن الساعاتي أقل من تضمين صخر بن عمرو مع ضرورة الانبعاث إلى اختلاف الدلالة والمناسبة والورد الشعري ، فجاء الاستخدام عند ابن الساعاتي مرصعاً بالتأول والحماسة على خلاف الاستخدام الذي استخدمه امرؤ القيس وصخر .

ولا يخفى على أحد انتشار شعر الاستعطف في هذا العهد لما آل إليه الشعراء من فقر وحاجة . كما سركت الظروف دورها في بروز هذه الطائفة التي كلما بررت وجلدا الشعراء يستحسرون قصيده الحبيبة ^(٥) لتي استعطف بها عمرو بن الخطاب ، وبها : [البسيط ^(٦)] :

^(١) ديوان امرئ القيس : بشرح أبي سعيد السكري : ٧٣٣

^(٢) صخر بن عمرو بن الحارث السلميّ من بني سلم ، فارس مغوار حرج في حدى العرواب . صواب إثر ذلك سنة (١٠ق هـ) ، وقد رثته الخنساء بشعر وفير . انظر : نهاية الأرب : ٢٨١/١٥

^(٣) غريدة القصر : قسم شعراء العراق : نج : محمد بهجة الأثري : ٨٩/٣

^(٤) ديوان ابن الساعاتي : نج أنيس المقدسي : ٣٣٣/٢

^(٥) جرول بن أوس بن ماسك المسمي ، شاعر مخضرم ، كان هجاء عنيفاً ، قصّت مع ابن الزبير قان شهيرة وعلى إثرها سجنه عمرو بن الخطاب ، فاستعطفه بهذه الأبيات . توفي سنة (٥٩هـ) . انظر : البداية والنهاية : ابن كثير ، نج عبد الله التركي - ٣٤٩/١١

^(٦) ٣٥٣ ، الأعلام : خير الدين الزركلي : ١١٨/٢

^(٧) ديوان الحبيبة : اعنى به حمدو الطنيس : ٦٦

مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاحٍ بِسَدِي مَرَحٍ حَمْرٍ الْخَوَاصِرِ لَا مَاءَ وَلَا شَجَرٍ

وقد نظر إليه ابن عنين عندما أراد أن يستعطف مدوحه، ويصور له قسوة الزمان بحقه، مضطراً من شعر الخطبة، فقال: [الكامل]:^(١)

عِنْدِي أَطْفَلٌ كَأَفْرَاحِ الْقَطْبِ فِي مَسْكَنٍ كَلَنَافِقَاءِ سَكَنَتْهُ

أَصْحَابُ بِلَا مَاءٍ وَلَا شَجَرٍ وَلَا بُرٍّ، وَلَا حَبْرٍ لَدِي أُنْتَهُ

مثل التضمين رغبة الشاعر بالاستعادة من تجارب أسلافه دون أن يكون هذا القول قاعدة، لأن هذا التضمين يقتضد أحياناً إلى الارتباط بتجربة الشاعر المصنوع شعره، كما في وصف ابن عنين للشهاب الشاغوري بقوله: [البسيط]:^(٢)

يَا مَنْ يُلقَبُ ظَلَمٌ بِالشَّهَابِ وَرِنٌ أَصْحَى بِظُلْمِيهِ قَدْ أَطْلَمَ الشَّهْبُ

لَا تَخْذَعْنِكَ مِنْ مَوْجُودٍ هَوْلُهُ وَإِنْ تَعَلَّقَتْ مِنْ أَسْبَابِهَا سَبَبٌ

فَلَيْسَ يَتَّبِعُ فِيهَا غَيْرَ وَاحِدَةٍ حَتَّى يُلْفَ عَلَى خِشْمِهِ الذَّنْبُ

وقد نظر إلى قول مرة بن محكان التميمي: [البسيط]:^(٣)

لَا يَتَّبِعُ الْكَلْبُ فِيهَا غَيْرَ وَاحِدَةٍ حَتَّى يُلْفَ عَلَى خِشْمِهِ الذَّنْبُ

صنَّ الشاعر من شعر مرة على الرعم من اختلاف المناسه والعايه فانغيه النيله التي دعت مرة إلى كتابة قصيدته ثم تكن كذلك عبد بن عنين الذي سخر بيتاً في الكرم والحدود لمعى قدس في الهجاء والسحرية، وهذا يعني أن التضمين يكون في أحيان كثيرة مجرد عملية استدعاء لفظي غير مرتبطة بتداعيات الموقف الشعري الأول، وهي قد تكون من جهة أخرى مجسداً لموقف مماثل كما في قول عرقلة الكلبي مادحاً: [الخصيف]:^(٤)

(١) ديوان ابن عنين: ٥٧

(٢) ديوان ابن عنين: ٢١٣

(٣) مرة بن محكان التميمي السعدي التميمي، شاعر أموي مقن، سيد بني ربيع، له مهاجة مع الضررق، (ت ٧٠هـ) انظر: الوافي بالوفيات: ٥١٩/١٥ - ٥٢٠، الأعلام: ٢٠٦/٧

(٤) جمهرة النسيب: ٣٣٨/١، الوافي بالوفيات: ٥٢٠/١٥

(٥) ديوان عرقلة الكلبي: فتح أحمد الجندى: ٨٣

وَعَدَّتْ جَلَّتْ تُنَادِيكَ عَجْبًا هَكَذَا هَكَذَا، وَإِلَّا فَلَا لَا
وهو ينظرها إلى قور المتني: [الحفيف]:^(١)

ذِي أَعَالِي، فَلْيَعْلُوْنَ مَنْ تَعَالَى هَكَذَا هَكَذَا، وَإِلَّا فَلَا لَا
أفاد عرقته في تضمينه من نفس للدلالة والغرض، فقد سخر قصيدة المتني المدحبة في بناء معنى حديد
في قصيدة مدحبة أيضاً مع اختلاف لمعطيات الزمانية والمكانية وطبيعة الحدث، وهذا ما قام به أسامة بن منقذ
في قصيدته لفائية، وفيها: [الكامل]:^(٢)

«لَا عَيْبَ فِيهِمْ»، غَيْرَ أَنَّهُمْ فِي جُودِهِمْ لِعَفَاتِهِمْ سَرَفٌ،

ضمر أسامة من بيت النابعة الديلمي^(٣) في مدح العساسة. وقال فيه: [الطويل]:^(٤)

وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ، غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ يَهِنُ قُلُوبٌ مِنْ قِرَاعِ الْكَتَائِبِ

ويمكن أن يبيع القصمين خرتي موصح متعدده من نفس، فليجأ الشاعر إلى أخذ سراكيب وجمل
عديدة من النص المأخوذ منه، كما في قور أسامة بن منقذ. [البسيط]:^(٥)

وَأَنْتَ أَعْدَلُ مَنْ يُشْكِي إِلَيْهِ وَبِي شَكِيَّةٌ، أَنْتَ فِيهَا «الْحَصْمُ وَالْحَكْمُ»
وَمَا ظَنَنْتُكَ تَسَى حَقَّ مَعْرِفَتِي «إِنَّ الْمَعَارِفَ فِي أَهْلِ الْهُى ذِمَمُ»
لَكِنْ ثِقَاتُكَ مَا زَالُوا بِفِشْهِمْ حَتَّى «اسْتَوَتْ عِنْدَكَ الْأَنْوَارُ وَالظُّلُمُ»

أفاد أسامة من قصيدة أبي الطيب المتني المبيعة التي مدح بها سيف الدولة الحمداني، وعادته فيها عتاباً
رفيقاً، وجاء فيها: [الطويل]:^(٦)

^(١) شرح ديوان المتني. شرح البرقوقى: ٢٥٤/٢

^(٢) ديوان أسامة: ٢٥٦ - ٢٥٧

^(٣) أبو أسامة رباد بن معاوية بن ضباب الديلمي، لقب بالنافعة لأنه تبع بالشعر بعد أن أسن، مدح المناذرة والعساسة، توفي نحو (١٨٠ ق.هـ). انظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة: ٣٨

^(٤) ديوان أسامة الديلمي. اعنى به وشرحه حماد طماس: ١٥

^(٥) ديوان أسامة: ٢٥٦ - ٢٥٧.

^(٦) شرح ديوان المتني. شرح البرقوقى: ٨٣/٤ - ٨٤، العرف الطيب: ٢٤٢

يَا أَغْدَلَ النَّاسِ إِلَّا فِي مَعَامِلَتِي فِيكَ لِحْصَامُ وَأَنْتَ الْحَصَمُ وَالْحَكَمُ
وَمَا انْتِفَاعُ أَخِي الدُّنْيَا بِظَاهِرِهِ إِذَا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الْأَنْوَارُ وَالظُّلَمُ
وَيَتَنَا لَوْرَعَيْتُمْ ذَاكَ مَعْرِفَةً إِنَّ الْمَعَارِفَ فِي أَهْلِ النُّهَى دِمَمُ

نوع أسامة في تضمينه، فجعل قصيدة المسبي قاعدة لصفه بس عيها معانيه ودلالاته ومناخه المدحي، فسعى إلى حلق تلك الأجرء التي يخلط فيها المدح بالعتاب والشكوى في أحيان كثيرة، وهي صاهرة فية اشتهر المتنبي بها، وحاول العديد من الشعراء تقليده فيها.

ومع تصور الحركة الأدبية في هذا العصر، واختلاط العرب بالعجم، وتعدد الثقافات واختلاصها، سعى بعض الشعراء إلى انخاطه على الارتباط الوثيق مع الشعر بقديمه وعدم التحلي عن ذلك لموروث النفيس، فكثرت المعارضات واشتر لتضمن الذي جاء نتيجة لآراء لقاد الذين جعل بعضهم مه فرض عين على كرساعر لأنهم آمنوا أن ذلك الانتماء الذي يصهره اساعر جاء تراثه ضمن الأصالة الفنية، وصحة منطقاتها، لذا فرض ابن طباطبا^(٦٦) على الشاعر ضرورة مدومة النظر في الأشعر القديمة، ((لتلتصق معانيه بفهمه، وترسخ أصوله في قلبه، وتصير مراداً بطبعه، فيذوب لسانه بأنفاضها، حتى إذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج مستعدة مما نضر به، وكانت نتائج كالطس تركب من أخلاط كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه))^(٦٧).

إن لاسماء إلى لثراث القديم يزيد من عظمة الشاعر، ويرفع من مكانته^(٦٨)، لأنه سيحمل من هذا التراث بعضاً من كيانه الإبداعى الجديد، دون أن يعيق وجود التأثير القديم الإبداع في شعره، بل سيتحول هذا التراث إلى بعض من كيانه دون أن يتافى مع بروز الإشراق لديه، فهو سيضيف تلك المعاني التي ولت في أنفسها، وركب معنى جدياً مبتكراً من المعنى القديم المأخوذ، فيزيده حلاوة وحساً وطلاوة، وينقله إلى موضع آخر من مواضع الجمال والإبداع^(٦٩).

^(٦٦) محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا الحسينى العلوى، شاعر وعالم في الأدب، له شعر وفير في العرن، توفي سنة ٢٦٢هـ (٨٧٠ م) معاهد التصيص: عبد الرحيم العباسي: ٦٦

^(٦٧) غيار الشعر: ابن طباطبا العلوى: نج: محمد زعلول سلام، وطه الحاجرى: ٨٧

^(٦٨) المعارضات الشعرية (أغاط وتجارب): عبد الله الطواوي: ٢٥

^(٦٩) منهاج البلغاء: حازم القرطاجي: نج: محمد الحبيب بن خوجة: ١٩٢

ومعنى هذا كله أن الشاعر بإمكانه أن يأتي بمعنى الجديد ابتكر، وأن يحتفظ بحسّ الإبداع الذاتي، دون أن يتعارض ذلك مع حبه للعديم، وبيله نحوه

وقد أشار القّد القدماء إلى دواعي ظهور المعارضات الشعرية في أي عصر، فأرجعها معظمهم إلى طسعة هد العصر، وحركة الصراع بين التجديد والتقليد فيه، والاختلاط المتعم أو غير المتناغم بين الأمم والحصارات، لأن هذا الامتزاج والصراع الحتمي يدفع أشعراء إلى العودة إلى الموروث لتكون لعلاجه بين السابق واللاحق كمن بنى بيتاً فأثقله، ثم جاء بعده من برئ من هذا البيت وبعثه بأجمل الرسوم^(١).

هـ- فن العنوان:

من أشكال التصر وهو: ((أن يأخذ المتكلم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح، ثم يأتي لعصده نكمله بالفاظ تكون عنواناً لأخبار متقدمة، وقصص سائلة))^(٢)

ومن أمثلة هذا الفن قول ابن القيسراني: **البسيط**:^(٣)

لا فارقت ظِلَّ مُحْيِي الْعَدْلِ لَامِعَةً كَالصَّحْحِ تَطْوِي مِنَ الْأَعْدَاءِ مَا نَشَرُوا
حَتَّى تَعُودَ تُغْشَى لَشَمِّ ضَاحِكَةٍ كَأَنَّمَا حَلَّ فِي أَكْثَفِهَا عُمَرُ

اتكأ الشاعر في فنّ العنوان على سم لعلم (عمر)، فأفاد من ذلك أموراً هامة توحى بمدني اصطلاحه، والشجاعة، والياس، والعدل، والحكمة... وحسّ الشماثل الفاضلة مما تتناسب مع المحاطب والحدث والصراع مع القرينة.

وعندما تحقق الفتح القدسي الثاني على يد صلاح الدين استحضر الحكيم الحلبي الفتح الأول الذي حققه الخليفة عمر بن الخطاب، واعتمد فن العنوان فقال: **البسيط**:^(٤)

أَبَا الْمُظْفَرِ أَنْتَ الْمُجْتَبَى لَهُدَى أُخْرَى الزَّمَانِ عَلَى خُبَرٍ يَخْبِرُهُ
فَلَوْرَاكَ وَقَدْ حُزِنْتَ عَلَى عُمَرُ فِي قَلْبِ الثَّلِّ قَضَى كُتَّةَ عِيسَرِهِ
وَلَوْرَاكَ وَأَهْلُ الْقُدْسِ فِي وَلِي أَبُو عُبَيْدَةَ فِدَى مِنْ مَسَرِّهِ

^(١) لعمدة ابن رشيق، تيج: محي لدين عبد الحميد، دار الجيل ٩٢/١

^(٢) شرح لكافية صفي الدين الحلبي: نج دسيب نشاوي ٢٧٤

^(٣) تاريخ ابن العرات، ١٠ نج دحس السباع، ود قسطنطين رويق، ود بجلا عز لدين: ١١٥/٨ - ١٨

^(٤) ديوان المشفرات: عبد المصم حبياني، تيج د عبد الجليل المهدي: ١٣٥، الروصتين: (دار الجيل) ١٠٣/٢، (مؤسسة الرسالة): ٣٦٥/٣

حاء لشاعر بالعديد من الرموز العربية القديمة التي أسهمت في الفتح القدسيّ لأوّل، ووضعها أمام أعين المدوح، وهو عمل وصيفيّ واعٍ لم يأت من فراغ، ولم يكن وليد المصادفة، بل إنّ لشاعر اعتمده لإعادة بعث معاني البطولة واجتهاد مجدداً في الواقع الجديد وهذا ما فعله ابن مير انطربلسي عندما مدح نور الدين، فقال: ^(١) **لِلْكَامِلِ** :

**إِنَّ الْقَصَائِدَ أَصْبَحَتْ أَبْكَارُهَا فِي ظِلِّ مُلْكِكَ غَالِيَاتِ الْأَمْهَرِ
وَلَأَنْتَ أَكْرَمُ مِنْ أَنْاسٍ تَوَفَّوْا بِاسْمِ ابْنِ أَرْسٍ، وَاسْتَخْصَرُوا الْبُحْتَرِي**

واستحضر الحكيم اجلياني ^(٢) شخصية الخلقة عمر في إحدى مبشرات القدسية التي مدح فيها الناصر صلاح الدين فقال: **لِلْبَسِيطِ** - ^(٣)

أَمَّا رَأَيْتُمْ فَتُوحَ الْقَادِسِيَّةِ فِي أَكْنَافِ لُؤَيْسِيَّةٍ تُجَلَّى، وَذَا عُمَرُ

استمداد الحكيم الجلياني من نفس الموقف الذي ساد علمه مظهره الشعراء، فسعى لربط الحاضر بالماضي لاستعادة تلك الأجداد العظيمة التي حقّقها لعرب المسموح في دأيت الحصار الإسلامية التي انطلقت من جزيرة العرب، واستوعبت العالم بأسره.

ويشبه ذلك قول الناصر داود في دعوة المنصور ناصر الدين ^(٤) إلى مجلس: **السَّيِّمِ** - ^(٥)

**يَا مَلِكاً قَدْ جُمِلَ الْعَصْرُ وَقَفَى أَمْلَاكَ الْوَرَى طُوراً
وَقَاتَ فِي نَائِلِهِ حَاتِماً ^(٦) وَيَذُفِي إِقْدَامَهُ عُمَرَا ^(٧)**

^(١) الروضتين: (دار الجيل): ٧٧/١ - ٧٨، (ط مؤسسة الرسالة): ٢٦٠/١ - ٢٦١

^(٢) عبد الحنعم بن عمر بن عبدالله بن حسن الجلياني الأندلسي، طب وشاعر متصوف، انتقل إلى دمشق في أيام الناصر صلاح الدين (ت ٦٠٢هـ)، انظر: قوات الوفيات: ٤٠٧/٢ - ٤٠٩، الوافي بالوفيات: ١١١/١٤ - ١١٢، الأعلام: ١٦٧/٤

^(٣) ديوان المشبرات: ١٣٨، الروضتين: (دار الجيل) ١١٧/٢، (مؤسسة الرسالة): ٢٦٠/١ - ٢٦١

^(٤) إبراهيم بن شريك الثاني، تولى السطنة بمصر سنة (٦٣هـ)، شهد له بالشجاعة والإقدام. (ت ٦٤٤هـ). انظر: المعبر: ٣/ ٢٥٠، البداية والنهاية: ٢٩٠/١٧، شعراء القلوب: ٣٣٢، شذرات الذهب: ٢٥٢/٥، ترويح القلوب: المرتضى الريدي،

تبع د. صلاح الدين المجدد ٣٨

^(٥) مفرج الكروبيد. ابن راسل، تبع أ. د. عبد اسلام التتعمري: ٢٢٨.

^(٦) عمرو بن معدي كرب بن ربيعة الزبيدي ذو العارث المذكورة، شهد العادسية، وملاّت أخبار شجاعته الكتب توفي سنة (٢١هـ). انظر: البداية والنهاية: ١٤٥/١٠ - ١٤٨، الأعلام: ٨٦/٥

و- فن التلميح: (حسن التضمين)، هو عد القدماء^(١) ((أن يُضمَّن المتكلم كلامه كلمة أو كلمات من آية، أو بيت شعر، أو فقرة من خبر، أو مثلاً سائراً، أو معنى مجرداً من كلام أو حكمة))^(٢).

أما المتأخرون فقد استشهدوا القرآن الكريم من هذا الفن، فقال عه القزويني^(٣) ((أن يُشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره))^(٤)، ومن أمثلة حسن التضمين قول أسامة بن منقذ: [الكامل]:^(٥)

لَا عَظِيبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّهُمْ فِي جُودِهِمْ بِفَضْلِهِمْ سَرَفُ

أحسن التضمين من قول النابغة الذبياني الذي مدح لغساسنة، فقال: [الطويل]:^(٦)

وَلَا عَظِيبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ بِهِنَّ قُلُوبٌ مِنْ قِرَاعِ الْكَتَائِبِ

استفاد الشاعر من الاتجاه الفني الذي اعتمدته الذبعة في مدح لغساسنة، والإشادة بصلاحيتهم، فسار على نهجه، واعتمد مبدأ المدح ع يشبه الدم، لتكوين معنى جديد.

لقد اشترط القدماء في التضمين أن تكون عرى النص المضمَّن بنص جديد حتى يبدو الاثنان واحداً، فأوجوا لتوطئة لمضمَّن بروابط ملائمة، وتندمج بعض التعبير فيه ليُدخل في نسيج النص الجديد الذي استفاد التضمين من النص القديم^(٧)

^(١) حاتم بن عبد الله الطائي، فارس شاعر جواد، توفي (٤٥٥ق.هـ)، انظر: الشعر والشعراء: ٧٠.

^(٢) شرح الكافية: صفى الدين الحلبي، ٣٢٨.

^(٣) محمد بن عبد الرحمن بن عمر، جلال الدين القزويني الشافعي، فاضل، وأديب فقيه، ومصنف مبدع، توفي (٧٣٩هـ) انظر العبير: ١١٣/٤، الوافي بالوفيات: ٣٠٩/٢ - ٣١٠، البداية وانتهاء: ٤١١/١٨ - ٤١٢، المجموع الزاهرة: ٣١٨/٩، شذرات الذهب: ٢٩٧/٦ - ٢٩٨.

^(٤) الإيضاح: القزويني، ٤٣٦.

^(٥) ديوان أسامة: ٢٥٧.

^(٦) ديوان النابغة الذبياني، ١٥٠، وفيات الأعيان: ٢٥٧/٢.

^(٧) نظر، شرح الكافية: ٢٢٦ - ٢٧١.

قائمة المصادر والمراجع

- (١) الأدب في بلاد الشام (عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك) - د. عمر موسى داسا، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط ١، دمشق، دار الفكر، (١٤٠٩ هـ، ١٩٨٩ م).
- (٢) الأعلام: خير الدين الزركلي، بيروت، دار العلم للملايين، ط ١٧، (٢٠١٧ م).
- (٣) الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني (ت ٧٣٩ هـ)، بيروت، دار الكتب العلمية، بلايا.
- (٤) البداية والنهاية: ابن كثير لحافظ عماد الدين أبو العلاء، إسماعيل بن عمر لقرشي الدمشقي (ت ٧٧٤ هـ)، نج - د. عبدالله التركي، مصر، دار هجر، ط ١، (١٤١٩ هـ، ١٩٩٨ م).
- (٥) السبعة في تراجم أئمة لنحو واسعة محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هـ)، نج - محمد المصري، دمشق، دار سعد الدين، ط ١، (١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م).
- (٦) البيك والتتبع: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، نج - عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط ٥، ١٩٨٥ م.
- (٧) بيت المقدس في أدب الحروب الصليبية: د. عبد الحليم عبد المهدي، عمان، دار لبشير، ط ٣، ١٤١٥ هـ.
- (٨) تاريخ ابن أبي الهيثم: عز الدين محمد بن أبي الهيثم الهادي الأرميني (ت ٧٠٠ هـ)، نج - د. صبحي عبد المعمر محمد، رياض الصالحين، القاهرة، (١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م).
- (٩) تاريخ سبي ملوك الأرض والأنبياء: حمزة بن الحسن الأصمهاني (ت ٣٦٠ هـ)، طبع برلين ١٣٤٠ هـ.
- (١٠) تاريخ ابن العرات: ابن العرات محمد بن عبد الرحيم (ت ٨٠٧ هـ)، نج - د. حسن محمد الشماخ، ود. قسطنطين زريق، ود. نجلاء عز الدين، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، ١٩٧٠ م.
- (١١) تحرير التعبير في صناعه الشعر والنثر ابن الأصم المصيري (ت ٦٥٤ هـ)، نج - حفي محمد شرف، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٩٦٣ م.
- (١٢) ترجمان الزمان في تراجم الأعلام: ابن دقماق إبراهيم بن محمد (ت ٨٠٩ هـ)، مخطوطة أحمد الثالث رقم (٢٩٢٧)، ج ١٧، الورقة (٣٤٩)، م. مصر، معهد المخطوطات بالقاهرة، رقم (١٦٦).
- (١٣) ترويح القلوب في ذكر الملوك سني أبوب. المرتضى لزيدي محمد بن محمد (ت ١٢٠٥ هـ)، نج - د. صلاح الدين المنجد، بيروت، دار الكتاب الجديد، ط ٣، (١٩٨٣ م).
- (١٤) جمهرة النسب: ابن السائب الكلبي (ت ١٤٦ هـ)، رواية ابن حبيب، دمشق، دار القطة، بلايا.
- (١٥) الحزن في شعر أبي فراس الحمداني: منى عبدالله الطوفي، السعودية، جامعة أم القرى، بلايا.
- (١٦) الحيوان الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، نج - عبد السلام هارون، القاهرة، شركة الدبي اعلي، ١٩٥٥ م، ومكتبة الخانجي، بلا تاريخ.

- (١٧) خريدة القصر وجريدة أهل العصر (قسم شعراء الشام). عماد الدين الأصفهاني (ت ٥٩٧هـ)،
تح: د. شكري فيصل، دمشق، نشر المجمع العلمي العربي، وطبع المكتبة الهاشمية. (١٣٧٥هـ، ١٩٥٥م)،
وقسم شعراء العراق: تح: محمد بهجة الأثري مشورات وزارة الثقافة والقصور، بغداد دار الحرية.
(١٣٩٩هـ - ١٩٧٨م)
- (١٨) دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني نهيل فتحي أحمد كتاته، فلسطين، جامعة النجاح
الوطنية، بحث مقدم ليل درجة الماجستير، ١٩٩٩م
- (١٩) ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١هـ): شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزّام،
القاهرة، دار المعارف، ط: ٣ - ٤ - ٥، ١٩٦٤م
- (٢٠) ديوان أبي فراس الحمداني الخارث سعيد بن حمدان بن حمدون (ت ٣٥٧هـ): رواية أبي عبدالله بن الحسين
بن خالويه، بيروت، دار الطباعة والنشر، (١٩٧٩م)، وطبعة المطبعة السليمية، (١٨٧٣م)، وطبعة مكتبة
الشرق والمطبعة الأدبية، ١٩١٠م
- (٢١) ديوان أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) تح: د. أحمد محمد بدوي، وحامد عبد المجيد، بيروت، عالم الكتب،
ط ٢، (١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م)
- (٢٢) ديوان الحسناء ناصير بنت علي السلمي (ت ٢٤٤هـ): شرح علي أحمد بي يحيى (ت ٢٩١هـ)، تح: د. أنور
أبو سليمان من جامعة مؤتة، عمان، دار عمار، ط ١، (١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م)، وشرح حمد وطمّاس،
بيروت، دار المعرفة، ط ٢، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م)
- (٢٣) ديوان ابن الدقان الموصلي (ت ٥٨١هـ)، تح: عبدالله لجبوري، بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٦٨م
- (٢٤) ديوان ابن الساعاتي علي بن محمد (ت ٦٠٤هـ)، تح: أيسر مقدسي، بيروت، مطبعة كلية الآداب والعلوم
بالجامعة الأمريكية، (١٩٣٨ - ١٩٣٩م).
- (٢٥) ديوان انعم بن الأحنف (ت ١٩٢هـ): تح: دعائكة الخزرجي، القاهرة، دار الكتب، ١٩٥٤م.
- (٢٦) ديوان عرقلة الكلبي حسن بن عمر (ت ٥٦٧هـ): تح: أحمد الجندي، طبع بيد من المجمع العلمي لعربي
بدمشق، بيروت، دار صادر، (١٤١٢هـ، ١٩٩٢م).
- (٢٧) ديوان انعماد لأصفهاني: تح: ناظم رشيد، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة، (١٩٨٣م).
- (٢٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ): تح إبراهيم الأعرابي، بيروت، مكتبة صادر ١٩٥٦م.
- (٢٩) ديوان ابن عثيمين شرف الدين أبو المحسن محمد بن نصر الدمشقي (ت ١٣٠هـ): تح خليل مردم بك، عتاز هذه
الطبعة بزيادات بخط المحقق، بيروت، دار صادر، ط ٢، بلان
- (٣٠) ديوان ابن قلاقس نصر بن عبدالله اللحمي (ت ٥٦٧هـ): راحد وضطه ومثله بالطبع خليل مطران، مصر،
مطبعة الخواص، (١٣٢٣هـ - ١٩٠٥م).
- (٣١) ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي (ت ٦٢٢م)، شرحه أبو سعيد السكوري (ت ٢٧٥هـ)، تح: د. أنور
أبو سليمان، و د. محمد الشوابكة، الإمارات العربية المتحدة، مركز زايد، ط ١، (١٤٢١هـ، ٢٠٠٠م).

- (٣٢) ديوان المنشورات والقصائد . عبد المتعم الخليلاني الأندلسي (ت ٦٠٠هـ) ، تح : د. عبد الحليل حسن عبد المهدي ، عمان ، دار البشير ، (١٤٠٩هـ ، ١٩٨٩م) .
- (٣٣) ديوان الملك الأمجد محمد الدين بهرام شاء الأيوبي (ت ٦٢٨هـ) : تح : د. ناظم رشيد ، بغداد ، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية ، (١٤٠٣هـ ، ١٩٨٣م) .
- (٣٤) ديوان ابن منير الطرابلسي أحمد بن منير بن مفلح لطرانلي (ت ٥٤٨هـ) : تح : د. عبد السلام الندمري ، المكتبة العصرية ، ط ١ ، صيدا ، لبنان ، (١٤٠٥هـ ، ١٩٨٥م) .
- (٣٥) ديوان النابغة الذبياني : شرحه حمدو حمّاس ، بيروت ، دار المعرفة ، ط ٢ ، (١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م) .
- (٣٦) ديوان ابن هاني الأندلسي الأزدي (ت ٣٦٢هـ) : بيروت ، دار بيروت ، (١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م) .
- (٣٧) الروضتين في أخبار لدولين : أبو شامة المقدسي الحافظ عبد الرحمن بن إسماعيل (ت ٦٦٥هـ) ، تح : د. حلمي محمد أحمد ، القاهرة ، مطبعة حنة التأليف ، (ح ١) ، ١٩٥٦م ، (ح ٢) ١٩٦٢م ، وتح عسي الرقيق ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، (١٤١٨هـ - ١٩٩٧م) ، و بيروت ، دار الخيل ، بلاتا .
- (٣٨) روميّات أبي فراس الحمداني (دراسة حمّاسة) . فضيلة بن عيسى ، محمد رمي رسالة مقدّمة لنبيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان (١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م) .
- (٣٩) دهر الآداب الحصري العيوسي (ت ٤٥٣) ، تح : كرم يوسف ، بغداد ، وزارة الثقافة ، ط ١ ، ١٩٨٠م .
- (٤٠) سقط الرند أبو العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ) ، شرح د. نصر رضا ، بيروت ، مكتبة الحياة ، (١٩٦٥م) .
- (٤١) شمرات الذهب في أخبار من ذهب ابن العمد خلّفي عبد الحّي بن أحمد (ت ١٠٨٩هـ) ، تح : مصطفى عبد القادر عطا ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م) .
- (٤٢) شرح ديوان المتنبي أحمد بن الحسين الكوفي الكندي (ت ٣٥٤هـ) : وصحه عبد الرحمن السرقوني ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط ١ ، (١٤٠٧هـ ، ١٩٨٦م) .
- (٤٣) شرح الكافية الديرية في علوم البلاغة ومحاسن المديح . صعي الدين خلّفي عبد العزيز بن سرايا (ت ٧٥٠هـ) ، تح : د. سيب تشاوي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٨٣م .
- (٤٤) شعر ابن اقيمراني : تح : د. عادل جابر صالح ، الزرقاء ، الأردن ، لوكالة العربية للنشر والتوزيع ، (١٤١١هـ - ١٩٩١م) .
- (٤٥) لشعر والشعراء عبد الله بن مسلم بن قتيبة الديوري (ت ٢٧٦هـ) ، صححه وعلّق على حواشيه مصطفى أفندي السقا ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ٢ ، (١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م) .
- (٤٦) شعراء القلوب في مناقب بني أيوب : أحمد بن إبراهيم اخيلي (ت ٨٧٦هـ) ، تح : ناظم رشيد ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة كتب التراث ، (١٩٧٨م) .
- (٤٧) لعب في حر من غر : الحافظ الذهبي ، حققه وضبطه على مخطوطتين محمد السعيد بسيوني زعلول ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، بلاتا .
- (٤٨) يعرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب : شرح نضيف اليارجي ، بلاتا ، بلاتا .

- (٤٩) العمدة في محاسن لشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣هـ)، تح: هني لعين عبد الحميد، بيروت، دار الجليل، ١٩٧٢م، و تح: حسن فزقزان، دمشق، مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤م.
- (٥٠) عيار الشعر: ابن طباطبا لعلوي محمد بن أحمد (ت ٣٢٢هـ)، تح: محمد رعون سلام وطه الحصري، القاهرة، المطبعة التجارية، ١٩٥٦م.
- (٥١) هرات الوفيات: محمد بن شاذان الكندي (ت ٧٦٤هـ)، طبعه دار سعادة، القاهرة، (١٩٥١م).
- (٥٢) قراصة الذهب: ابن رشيق القيرواني علي الحسن بن علي (ت ٤٦٣هـ)، تح: الشاذلي بويحيى، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م.
- (٥٣) المعارضات الشعرية: د. عبدالله التطوي، القاهرة، دار قباء للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- (٥٤) معاهد لتصنيف علي شوهي التلخيص: عبد الرحيم بن عبد الرحمن العباسي (ت ٩٦٣هـ)، وبهامشه كتاب بدائع البدائل لعلوي بن ظافر الأردني، مصر، طبعة المطبعة البهية، (١٣١٦هـ).
- (٥٥) معجم لأدباء (رشاد الأرباب في معرفة الأرباب): د. موت الحموي الرومي (ت ٦٢٦هـ)، تح: د. إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط ١، (١٩٩٣م).
- (٥٦) مهرج الكروب في أخبار بني أيوب: ابن راضى جمال الدين محمد بن سالم (ت ٦٦٧هـ)، تح: أد. عمر عبد السلام التدمري، بيروت، المكتبة العصرية، ط ١، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م).
- (٥٧) مقدمة للشعر العربي: أدونيس، بيروت، دار العودة، (١٩٧١م).
- (٥٨) مناهج البلاء وسراج أدباء: حارم القرطاجي (ت ٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب بن حوجة، تونس، ١٩٦٦م.
- (٥٩) النجوم لزامرة في مسوك مصر والقاهرة: بن تغري بردي جمال الدين أبو المحاسن (ت ٨٧٤هـ)، تح: د. إبراهيم طرخان، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب مع استدراقات وفهارس جامعة، مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (١٩٦٣م).
- (٦٠) النص العائب (مجلدات التفاضل في الشعر العربي): محمد عزام، درسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- (٦١) نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري (ت ٧٣٣هـ)، تح: علي بوملحم، بيروت، دار الكتب العلمية، بلافا.
- (٦٢) الوافي بالوفيات: ابن أبيك الصفي (ت ٧٦٤هـ)، بيروت، دار الفكر، ط ١، (١٤٢٥هـ).
- (٦٣) وفيات الأعيان: ابن خلكان أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ)، تح: د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، (١٩٩٤م).

عبد الرحمن زايد قتيوش (*)

التناص في شعر

محمود درويش

والتناص "INTERTEXTUALITE" مفهوم أو مصطلح نقدي، وأداة إجرائية في الوقت نفسه، عرف كثيرا في الملاحظة العربية القديمة، التي رصدت حدوده وتجلياته في النص الأدبي. على نحو ما يعرف بالسراقات الشعرية وأنواعها، والاقتراب الذي هو تضمين النثر أو الشعر من القرآن الكريم والحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما. ونجوز أن يجرى في الأثر المفتوح قليلا. وكذا "التضمين" الذي هو "تضمين الشعر شيئا من شعر الغير، بيتا كان أو مصراعا أو ما كونه مع التنبيه إلى أنه شعر الغير إذا لم يكن مشهورا عند البلغاء". وكذلك "التلميح" الذي هو "إشارة في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر من غير ذكرها" (1).

ولقد أدارت الدراسات الأدبية ظهرها لهذه المفاهيم إلى أن بُعثت من جديد ضمن مدرسة المقارنين الفرنسيين في مفهوم التأثير والتأثر، وحُطّي بالاهتمام الكبير إلى أن استقر في نهاية التسعينيات مصطلح "التناص" في الدراسات البنيوية، وأصبح مفهوما نقديا فتح المجال أمام التأويلات العديدة للنص الأدبي، بعد أن ضيق عليه الدراسات الشكلية الخناق وعزلته عن السياقات الاجتماعية والتاريخية والحضارية، فجعله بنية لعبية معلقة ونعد الناقدة جوليا كريستيفا "أول من صاغ هذا المصطلح عن "ميتاتيل باخثين" المولود سنة 1895 - أحد أقطاب الشكلانيين الروس - ومنحته مثلولا محددا، أقصد مثلولا

يعود سبب تكمش الحداثة النقدية وانحصارها إلى عدم تحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية والتجتم فيها بدقة أثناء تطبيقها على النصوص الإبداعية عند الناقد أو القارئ، فتضيع بذلك فرصة اللقاء بين الناقد /مرسل النص/ ومستقبله /القارئ/.

ويصير النص غريبا عن حركة الثقافة، وبالتالي فإنه يعجز عن القيام بوظيفته الأساسية التي هي إجلال الدلالات الغامضة والمستتفة، ويصبح هو الآخر في حاجة إلى توضيح أكثر.

هذه الملاحظة لا تتعلق بالحداثة النقدية فصب، ولكنها تمتد إلى المصطلحات النقدية القديمة.

(*) استاذ بجامعة عنابة

هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتاب، أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناها القديم، وأقرب ما يكون إلى

المتبادلة، بمعنى أن النص أو النسق النصي المكتسب يجب أن يدخل في علاقات حميمة في الفضاء الجديد الذي يدخل فيه، وبالتالي يقيم معه جدلاً حقيقياً، ولا يبق غريباً في هذه المساحة الجديدة.

وهذا يعني أنه يجب أن يكون فاعلاً فيه ولا يكفي بالبقاء مجرداً رأي ملصق على ظهره. هذه القصيدة تؤوي حتماً إلى انفتاح النص على غيره من النصوص وإقامة حوار معها، وهكذا تتولد لديه دلالات جديدة. وعليه فإن النص الموضوع يقوم بعملية إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها، وهذا ما يجعله مفتوحاً على النصوص الأخرى المتناصعة في الزمان والمكان، والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة ومتباينة. وهذه العملية فإن الوظيفة النصية لا تبقى محصورة في مستوى محدد من مستويات النص، ولكنها ترتبط بالدلالة الكلية وتوزع على كامل مساحة النص.

والتناص كم وضحته الطروحات النظرية والمقاربات التطبيقية لا يعني نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب، بل إن عملية التحويل التي يخضع لها تعتبر إحدى عمليات إعادة إنتاج النصوص وذلك لسببين:

- 1- عزله عن سياقه الأصلي وتضمينه داخل سياق نصي جديد.
- 2- إعطاء دلالة جديدة لهذا النص، مع المحافظة على قدر، ولو قليل، من الدلالة السابقة التي كانت له في سياقه الأصلي.

مكونات النسق النصي نفسه، حيث يصبح التناص بمثابة تحول لنسق آخر (2). فجوليا كريستيفا ترى أن الوظيفة النصية ترتبط باليدولوجية النص، وتمتد على كامل أجرائه فتعطيه بذلك دلالاته التاريخية والاجتماعية التي تسمح له بالتحرك داخل الثقافة وداحل المجتمع (3).

فالتناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضمّ النصوص على جنب بعضها البعض ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية التي تربط لأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات مختلفة. وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول.

وهكذا فإن التناص يسمح بفتح حوار بين العمل الأدبي والنصوص الثقافية الأخرى المتباينة أو المختلفة، من حيث التكوين، والأثر، وإلغاء الحواجز بين صنف التعبير (تشكيفية، حركية، صوتية...) وربطها بعلاقات جديدة وجعلها وحدة دالة، أو إعطاء دلالات جديدة مغيرة للدلالات القديمة، التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق وموضعها في سياق جديد.

أما الدكتور جابر عصفور فقد وضع لنا مفهوم "التناص" بقوله: "يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص" (4). وهذا يعني أنه يؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مؤداه "أن كل نص يتضمن وقرة من النصوص معبرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول، ويتحدد بها على مستويات مختلفة. 71 فقد ركز جابر عصفور في تعريفه للتناص على الفاعلية

فالنص في نظرهما ذو طبيعة إنتاجية، وأنه "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. إنه مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقات متبادلة" (7).

ففي أي نص من النصوص ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك بوعادل بعضها بعضا.

أما روبرت شولز فيؤكد أن معنى "التناص" يختلف من ناقد لآخر والمبدأ العام فيه "أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة" (8).

فالفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نصي آخر لجسد المدلولات سواء أوعى الكاتب بذلك أم لم يع.

أما رولان بارت فيشير إلى صعوبة الإحاطة بكل مصادر النص، وبكل النصوص السابقة على النص. وبهذا يكون الدارس واقفا ضمن التناقض القائم بين شمولية المصطلح وقصور الإطلاع الشخصي ومحدونيته (9).

وأما تودروف فيعتبر جميع العلاقات التي تربط تعبير، بآخر هي علاقات تناص. فيكون "التناص بهذا الوصف" دراسة كلية النص في علاقاته مع كلية النصوص الأخرى (10).

وأما الناقد أبرامز فيرى أن التناص هو استخدام يدل على الطرائق المتعددة التي يحاكي بها، أو يرتبط بصورة مكشوفة أم بالتلميح والإشارة الصمنية. إنه

ولكي تتم عملية التواصل يجب أن تكون المرجعية الثقافية للقارئ متقاربة مع مرجعية الكاتب.

وإذا كان البعض يرى في التناص عملية استعراض للثقافة، أو مجرد عمل تشكيلي، فالواقع الإبداعي يؤكد أن التناص يعتبر في تجلياته شكلا من أشكال التحول وخلق علاقات جديدة بين النصوص المتفرقة في الزمان والمكان، و المتناثرة عبر ثقافات مختلفة.. ولا يشترط في النصوص المتناص أن تكون من نفس الجنس الأدبي كالمعارضة مثلا، ذلك أن القراءات المتحدرة من ثقافة مؤلف (صانع) النص ومن تكرياته، تضغط عليه في تلك اللحظات فيحاول قدر الإمكان أن يمثّلها ويعيد إنتاجها ولكنها تتفكك منه، وتأتي مشكلة حسب بنية النص على "الرّيقم" من أنها نصوص قائمة من أقطار بعيدة وثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة

فالتناص "علم موضوعه النص والنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم، إنه حقل منهجي لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب" (5).

فاللغة لا نهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مطقة ولا مكتفية بذاتها، بل هي مجموعة من الكلمات والمفاهيم المتعددة القابلة، ليس فقط لاستعمالات عديدة، بل للدخول مع مفردات أخرى في تركيبات جديدة لا نهاية لها.

والممارسة الأدبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس، وإنما ممارسة محاكاة واستنتاج لا متناه.

إن كلّ نص في نظر جوليا كريستينا "هو تنزّب وتحويل لنصوص أخرى" (6).

ببساطة "الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أنبية" (11).

ولمّا سامي سويداني " فيعرف التناص بأنه " طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص، تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصاً يرتكر في جاسه الإبداع على إرث عميق، يشمل مبدئياً، جميع النصوص السابقة عليه " (12) يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحىها بطرق مختلفة، تيد بالاستشهاد، وتشمل التلميح والمعارضة والمحاكاة. سامي سويداني يفي التناص ضمن نطاق الإنتاج الشعري في تنوله لمط تداحل نصوص إبداعية وتفاعله فيما بينها، والتشكل الحصوي الذي يتكون من ذلك في نص بعينه.

من خلال ما سبق يمكننا القول، إن النص محكوم بالتداخل مع نصوص أخرى، وإنه حين يتداخل مع تلك النصوص لا يعني ذلك الاعتماد عليها، أو تقليدها. فالكتابة إبداع وخطاب، وإذا قصر الكاتب عن الانتقال من اللغة إلى الخطاب فإنه يكون مقلداً.. والنص لا يأخذ فقط بل إنه يأخذ

ويعطي بمعنى أنه قد يفتر نص قديماً تفسيراً جديداً، أو يظهره بصورة جديدة كانت خافية وغير واضحة قبل التناص.

وميزة اللغة أنها ذات منطلق داخلي يعتمد على مفهوم التناص، فهي إلى جانب كونها تعمل على إنتاج المعرفة الجمعية وإعادة إنتاجها لدى الأجيال القادمة، فإنها تُؤثر نعتاً تناصياً.

ولكن ما هي آلية التناص ؟

إن آليته تتحدد من خلال مفهومين أساسيين، هما:

الاستدعاء والتحويل.

فالنص الأنبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكوينه من خلال نصوص أنبية يتم إدماجها وفق شروط بنوية خاصة للنص الجديد على حد رأي الدكتور جابر عصفور، ثم إن النص المدمج يحضن من جهة ثانية لعملية تحويلية. لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، وإنما هو عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد.

إن النص وفق مفهوم التناص بلا حدود، إنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، لا يتطوي على دلالة واحدة، إنه متدفق دائماً بلا نهاية. فهناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين، لا بل، إن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصاً واحداً في فترتين زمنيتين متباعدتين فإنه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعاني مختلفة. ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر إلى عصر. فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة، وقد تكون متناقضة أحياناً، إنه منتج بلا توقف وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا (13).

وقد يسأل سائل: هل استثمر الشاعر العربي الحديث والمعاصر "التناص" في أدبيته الفنية ؟

نقول لقد استثمر الشاعر العربي الحديث والمعاصر التناص في كثير من أدبيته الفنية، فقد استفاد من التناص مع الأسطورة كما نجد ذلك في شعر بدر شاكر السياب وأونيس والبيشي ومحمود درويش، هذا الأخير الذي دمج الأسطورة في شعره معبراً عن رؤية جديدة. كما أنه استفاد من الموروث الديني، واستدعى كثيراً من النصوص الواردة في القرآن والإنجيل

يقول درويش في قصيدته الافتتاحية
"أرى شبحي قائما من بعيد" (14):

أظل كشرفة بيت على ما أريد
أظل على أصدقائي وهم يحملون يريد
المساء: نبيذا وخيزا

وبعض الروايات والاسطوانات...

ولا يجد درويش بدا في وسط هذا العياب
من أن يستعيد المكان الأول الذي كان ينتمي
إليه بالاتصال والإقامة عن طريق الذكرى
ذكرى مضبوطة بين الأيام الماضية فيقول في
قصيدته "البئر" (15):

أختار يوما غائما لأمرّ بالبئر القديمة
ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن
المعنى وعن

أمثلة الراعي. ساشرب حفنة من مائها
وأقول: للموتى حوائها: سلاما أيتها
الباقون..

إنه يسترجع صدمة الرحيل عن هذا
المكان مقترنا بحضور الأم ورائحة تبغ
الجد، والحيوانات والطيور التي بقيت في
أرضها.

يستعيد كل هذه الأمكنة بعد أن يجعلها
ويجعلها قابلة لأن تكون أيقونة يمكن
تسيانها، لذلك فهو يلجأ إلى أسلوب التركيب،
ياخذ مقاطع مختارة من الأمكنة (في يدي
عيمة، قرويون من غير سوء، أبد
الصبار...)، أو يلجأ إلى أسلوب الحوار
يديره بين أصوات أساسة في هذا المكان
(الأب، الأم، الجد، صوت الطفل، الأنا).

ومن خلال هذه المشاهد التي تحتل
المكان /في ساحة بئر صفصافة/، وهذه
الحوارات التي تختصر الأحداث والتواريخ،

التوراة، وصاغها صياغة جديدة توافتت مع
بناء قصيدته، كما أنه استفاد من التراث
الأدبي والشعبي، إذ كثيرا ما يستدعي
شخصيات أدبية وشعبية وناريخية ويوطعها
في قصيدته لختمه وجهة نظره.

إن قصائد ديوانه "لمادا تركت الحصان
وحيدا؟" ينهض الكثير منها على مفهوم
التناص بالمعاني التي ذكرناها
سابقا، الموروث العام للغة، الحوار،
المعارضة، استدعاء الشخصيات التراثية
عربية كانت أو غير عربية.

إن الأقسام الستة لهذا الديوان تعد اخترا لا
لتجربة ممتدة في الزمن والأماكن. وهذه
التجربة ناطقة باسم/أنا الشاعر، الذي يمثل
جماعة معينة تحوض صراعا مع
الأخر، الذي احتل المكان الأول، وطن
الشاعر، حيث الطفولة والذكريات والتاريخ
الطويل الممتد... إن مضمون قصائده يعبر

عن رحلة الأنا/الشاعر والجماعة التي
يمثلها منذ الرحيل عن المكان الأول إلى
زمان التوزع في البلاد/ الزمن الحاضر،
حيث بدأت ملامح المكان الأول تتأى عن
المكان، ولكنها لم تختلف من الذاكرة تماما.

وكما أن المكان أصبح غائما غير واضح
المعالم، فقد أصبحت الأزمنة
متداخلة، الماضي والحاضر والمستقبل
المحتمل أيضا، مما دفع هذا الأنا/الشاعر
إلى طرح مريد من الأسئلة المعقدة التي لها
علاقة بالهوية في سلسلة تبدأ ولا تتوقف،
بحثا عن إجابات تذكر "الأنا" أنها غير
موجودة الآن. وتستعيد (الأنا) نقطة البدء
من بين حاصر ممزق وهي في هذه
الاستعادة تود معرفة ما كان لتتحقق من
جواب السؤال كيف صار الحال هكذا؟
وكيف وصلت (الأنا) إلى هذا الغياب؟

من جديد، على الرغم من الجحش الفاجع بهذا
الغياب، فيقول:

كل شيء سوف يبدأ من جديد (20).

ثم تأخذ الأنا تتحدث عن الغرباء، الذين
كانوا ينامون بين سنايلنا آمين، لكنهم وبعد
أن اكتملت قوتهم، يطردون "الأنا" ويسلمونها
إلى الشتات، فيقول درويش:

...كان القطار

يسيرون تحتي وتحت السماء، ولا
يحملون

بشيء وراء الخيام التي نصبوها، ولا
يعرفون

مصفر ماعزنا في مهب الشتاء القريب
على قدر خيلي يكون المساء، وكان
القطار

يَدسون أسماءهم في سقوف القرى
كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنايلنا آمين (21).

أنت متهم بما فينا. وهذا أول

الدم من سلاقتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة

مثلما ابتعد السراق

عن حبر ريشك يا غراب... (22)

وبعد هذا الخصام، كانت النتيجة أن
أصبحت الأرض الأولى أرضاً لقابيل
الجديدة. يقول:

يطلبون الآن منا بعدما سرقوا كلامي من

كلامك، ثم ناموا في منامي واقفين

على الرماح، ولم أكن شبحاً لكي يمشوا

خطاي على خطاي، فكان أخي الثاني،

أنا هابيل، يرجعني التراب

بأخذ درويش بالتكلم عن نفسه بضمير
العائب، من ولادته في ذلك المكان، يقول:

يوثد الآن طفل

وصرخته في شقوق المكان (16)

إلى اكتشافه فداحة الرحيل، حيث يقول:

التقتنا أمام الشاحنة رأينا الغياب

يكس أشياءه المنتقدة، وينصب خيمته

الأبدية من حولنا (17)

ثم يؤكد انقطاع علاقته بهذا المكان بعد
أن ورث تجربة أبيه المنقلة بعبء الانتماء
إلى هذه الأرض، فيقول:

يا ابني تعبت... أتحمطني ؟

مثلما كنت تحمطني يا أبي

وساحمل هذا الحنين

إلى

أولتي، وإلى أوله

وساقطع هذا الطريق إلى

آخرى... وإلى آخره (18)

عندئذ تنفك الرابطة التي كانت تربط
الأب والأبناء وتعرسهم في مكان بعينه.
وهنا تستلهم الأنا/الشاعر قصة سيدنا يوسف
عليه السلام وغدر إخوته به، فيكون التفتت
في الأرض. يقول درويش:

...هل أسأت إلى إخوتي

عندما قلت إني رايت ملائكة ينعون مع
الذئب

في بحثة الداء؟ (19)

وعندما يتكرس الغياب، وتتفرس
الأنا/في المنافي، تبدأ الأنا بنثر إشارات في
القسم الثاني من ديوانه لماذا تركت الحصان
وحيداً؟ (فضاء هابيل). وتدور الأنا في هذا
الجزء متفائلة، إذ تؤكد أن كل شيء سيبدأ

وجعله غامضاً يثقل وصيته على الناس،
فيقول:

يا أحمد السري مثل النار في الغابت
أشهر وجهك الشعبي فينا
واقرا وصيتك الأخيرة ؟

إنّ مبدأ الحلول معروف وشائع عند
الفرق الصوفية.

وفي قصيدته "لهدهد" من ديوانه (أرى
ما أريد) فإن "هدهد" درويش هو استدعاء
لهدهد في القرآن الكريم، إذ أنه يقوم
بوظيفة رؤيوية جماعية، تقرأ الجماعة فيها
مستقلها. إن "هدهد" درويش يتميز
بخصائص (الكثيف)، أي ضم رموز عديدة
في رمز واحد (الإراحة) بمعنى يصب
المعزى الكامن في الكل، والمبلغ في
التعريض، عذّة معار محنفة تماماً تركز على
عنصر واحد، بحيث يحمل أكثر من دلالة،
تقرب لغته من لغة الحلم، وميثاق هذه اللغة
الحلمية هو سياق صوفي، تمتصها لغة
درويش وتحولها (27).

يقول درويش:

أنا هدهد، قل الدليل، سأهتدي لنبع إن
جفت النيات

قلنا له: نسنا طيوراً، قل: لن تصلوا إليه،
الكل له والكل فيه،

وهو في الكل، ابحتوا عنه لكي تجدوه
فيه، فهو فيه...

يا هدهد الأسرار، جاهد كي نشاهد في
الحبيب حبيبنا

هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي
ليست له

صفة، هو الموصوف خارج وصفنا
وصفاته.

إليك خروبا لتجلس فوق حصني يا
غراب.. (23)

لما في القسم الرابع من ديوانه "لماذا
تركك الحصان وحيداً؟"، فإننا نلمس تكاثر
الإشارات في قصائده إلى الشعراء القدامى.

وأما في القسم السادس، والأخير منه،
فينهي الشاعر علاقته بالزمن الماضي إلى
شبه قطيعة "ذهب الماضي سريعاً"، كما
يحدث انفصالاً بين أنا المتكلم/الشاعر، وبين
وجودها الحاضر وهويتها الغائبة: أرى نفسي
تتشق إلى اثنين: أنا/ واسمي.

الخلاصة أن أبعاد الغيب متجسدة في
قصائد ديوانه من خلال الاستناد إلى
مجموعة من المفردات المتكررة، حيث
الحضور الثابت للمفردات المستدعاة من
الموروث الإنساني، الأسطوري، الديني،
التاريخي والثقافي، إلى (حلقب) الحضور
الناثب للطبيعة: طيورها وحيواناتها.

و"الحصان" في هذه القصائد يمثل
المحور الذي تدور حوله القصائد في
سؤالها: لماذا تركت الحصان وحيداً؟ في
محاولة لإيجاد تفسير لهذا الغياب في الوقت
الحاضر (24).

إن أهم ما يميز شعرية درويش هو
حواره المستمر مع النص الغائب، ففي
قصيدته "أحمد الزعتر" (25) يجعل درويش
أحمد، الاسم الموصول بالنبوي (ص) منفذ
الأمّة، جعله معبوداً يحلّ في الأشياء ويتحد
مع الطبيعة. يقول:

... وله اتحناءات الخريف

له وصاب البرنقال

له القصائد في التزييف

له تجاعيد الجبال (26).

لا تنتهي طرفي التي أبوابها... طارت
لدي (فلا أنا إلا أنا...)

ماذا ترى... ماذا ترى في صورة الظل
البعيد؟

ظل صورته علينا فلنلحق كي نراه، فلا
هو، لا هو.

" فسياق هذه اللغة سياق صوفي، مثل:
المجاهدة، المشاهدة، الكشف، الرؤيا،
بمنصها درويش ويعيد صياغتها في نصه
الجديد ضمن رؤية درويش ومفهومه
للقصيدة التوموزية، التي هي أقرب إلى صلاة
شعرية رؤيوية تستصرح الانبعاث والقيامة
من خلال موت افتدائي فردي، وانبعاث
قومي حضاري، نموذج القائد الذي يموت
فرداً ويبعث أمة (28). يقول في قصيدة
"أحمد الزعتر":

أحي أحمدا.

وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد؟ (29)

كما نجد أشعر درويش زلزلة
بالأساطير، وقدرته واضحة في إزاحة
الأسطورة عن معناها الأصلي وتقديمها في
صورة جديدة موارية لما يحدث في
الحاضر. وخير دليل على قدرته، قصيدته
"فرس الغريب" من ديوانه (أحد عشر كوكبا).
فدرويش أكثر ميلا لأساطير البعث وفق
إيديولوجية تنتظر البعث الفلسطيني لرمته
الحصاري الرائع كي يخلص العبد والبلاد.
فهو يوظف أسطورتني "سيريف" العمل
العبي، و"الفوق" الانبعاث الجديد، ضمن
سياق تاريخي جديد يسترجع فيه أحداثا
وقعت في الماضي، حيث ذهب امرؤ القيس

الشاعر العربي الجاهلي، يستجد بملك الروم
قيصر/الغريب، حتى يثار لأبيه ويسترجع
ملكه.. وقد جعل درويش من تلك الأحداث
معادلا موازيا لما وقع للعرب في الحاضر..

إن أول قراءة للعنوان توحى بمعنى
قريب متداول، وهو أن العربي أهدى فرسه
للغريب، والذي يبعد هذا الاحتمال هو قراءة
القصيدة.

وعندما نتذكر علاقة الفرس بالفارس في
التراث العربي ندرك أن الفرس ليست
مطيّة، وإنما الصديق للفرس، كما أنها ترمز
لأعز شيء عند العربي، لكن عندما تصبح
الفرس مطيّة ويصبح الفارس غريبا، كما
حاء في عنوان القصيدة، فإن ذلك يشير إلى
الكارثة.

فقد امتدعى درويش الحادثة القصيدة في
التاريخ العربي حين ذهب امرؤ القيس إلى
قيصر الروم، وربط هذه الحادثة بالواقع
العربي الحالي، يقول:

...لا بد من فرس الغريب لينبع قيصر

أو ليرجع من لسعة الناي، لا بد من فرس
الغريب (30) لقد فرط الفارس في الفرس
فوقع الذي وقع.

ومهما يكن الواقع مزرّيا، فلندرويش
رؤيته التي تختلف عن رؤية الآخرين، إنه
يحاطب الشاعر العراقي/الجندي العراقي،
قائلا:

...تكلم لنصعد أعلى

وأعلى... على سلم البئر، يا صاحبي،
أين أنت!

وهنا يستلهم قصة سيدنا يوسف عليه
السلام والبئر، التي يعيد ذكرها في
المقطوعة الثامنة عشرة من القصيدة، وحين
يقول:

إلى أمس خمرتنا للذهبي ذهبنا، وسرنا
إلى عمر حكمتنا...

وكانت أغلى الحنين عراقية، والعراق
نخيل ونهران...

فالأرض صارت لغة لدى درويش،
فالمصنوس /الأرض، التي نعيش عليها
تحول إلى شيء مجرد، إلى خطابة وبيانات
لا علاقة لها بوسائل الحفاظ على هذه
الأرض. واستعمال اللغة لا يؤدي إلى
نتيجة، بل هو مثل البحث عن سر الحياة الذي
أفنى "جلجامش" عمره في البحث عنه.
وهنا، وبذلك استطاع درويش أن يربط بين
اللغة المفرغة من أي مضمون وبين هذا
الحاضر العربي الحاوي، حين جعله هروباً
إلى الماضي في قوله: "إلى أمس خمرتنا
الذهبي"، فقد راح العرب يتعنون بالأمجاد
بدلاً من العمل الثوري الجدي لمواجهة
الغزو/ الغريب

وعلى الرغم من كل هذا الإحباط، فقد
استطاع درويش برؤيته أن يخترق هذا
الظلام، مثلما استطاع جلجامش أن يخترق
انظلمات، يقول درويش:

فصاً قليل سيخرج أبريل من
نومنا، خارجي داخلي

فلا تكثرت بالتمائل.. سوف تطرّز بنت
عراقية ثوبها.

بالزهر نوز وتكتب أول حرف من
اسمك

على طرف السهم فوق اسمها (32) ..

بن درويش مثله مثل أي فنان مرموق
يبتلى من الاعتقاد بأن الفن نوع من تحويل
المشاعر السلبية، مثل الحقد والكراهية
والأمل، إلى ما هو غير ذلك من المشاعر
التي تتجسم إيجابياتها في خلق الإحساس

ولن يغفر الميكون لمن وقفوا مثلنا
حائرين،

على حافة البئر: هل يوسف السومري
أخونا

أخونا الجميل، لنخطف منه كواكب هذا
المساء الجميل ؟

وإن كان لابد من قتله، فليكن قيصراً..

هو الشمس فوق العراق القليل (31).

وفي المقطوعة الأخيرة من القصيدة
يستعين درويش بأسطورة "الفينيق" الطائر
الفينيقي الذي يبعث حياً من الرماد، ليؤكد
رؤيته الخاصة التي يكررها دائماً، بأن هذه
الحالة ليست نهائية، يقول:

سأولد منك، وتولد مني، رويداً رويداً
سأخلع عنك

أصابع موتاي، أزرار قمصاتهم،
وبطاقات ميلادهم.

ثم يتوج رؤيته بصورة جميلة ومؤثرة
لأسطورة النحت، ويعيد صياغة النداء في
قصيدة (ت.س. البوت) "الأرض اليباب"،
يقول:

...في داخلي خارجي، لا تصدق الشتاء
كثيراً

فصاً قليل سيخرج أبريل من نومنا.

وحين أراد درويش أن يصور الفعل
العنفي الذي واجه به العرب غزو الغريب
للعراق، استلهم قصة "جلجامش"، يقول:

...خلقنا لنكتب عناً

يهددنا من نساء وقيصراً... والأرض
حين تصير لغة

وعن سرّ جلجامش المستحيل، لنهرب
من عصرنا

واستهلال القصيدة يستدعي استحصار الواقع والأسطورة الغنئين الذي يدل عليهما هذا الشهر، ويشير إليهما في هذا السياق (36)

فاستحضر درويش لهذه الأسطورة يتمخض عنه استحصار رمنتها فصد صرب المثل، واستحضر الأزمنة العائبة ودلالاتها الواقعية والتاريخية والفنية والنفسية انطلاقاً من الأزمنة الحاصرة في قصيدة "الأرض" هذه، هي محور حديثنا. فالزمن الأسطوري يكمن في "شهر" و"آذار" و"سنة الانتفاضة". وهذه أزمنة متنوعة يفتح بها درويش قصيدته، وتوظيف هذه الأزمنة في القصيدة ومرجعياتها الواقعية والرمزية والأسطورية هي نصوص غائبة نحاول استحضارها واكتشف عنها وتبين علاقاتها ووظائفها ودورها في إغناء عالم القصيدة وانفتاحها على قصايا وأبعاد وتشكيلات فنية وموضوعية في فضاء النص وطروحاته المختلفة (37). يقول محمود درويش:

وفي شهر آذار راحة النباتات. هذا زواج العناصر/ آذار أقصى الشهور / وأكثر شبهاً أي/ سيف سيهر بين شهيق و بين زفير ولا ينكسر! /

هذا عناق الزراعي في ثورة الحب، هذا انطلاقي إلى العمر / (38)

إن قصيدته هذه "الأرض" تعد مرتعاً خصباً ترعى فيه أساطير الخصب، وذلك من منطلق أن فكرة البعث للنباتات، وأن حصيها لا يكون إلا بزواج النباتات في شكل أعراس واحتفالات. وفي هذه القصيدة هناك آذار زمن الانتفاضة وهو رمز منطلق للثورة، والثاني هو "آذار" الذي يعني الربيع وخصوبة الأرض، والذي يأتي كل سنة كأحد الفصول الأربعة، ويتصل بهذا البعد الأسطوري القديم الذي يرمز إلى عودة

بالجمال، الذي يسمو بقوة تأثيره في تلك المشاعر (33). فهو في قصيدته "الأرض" من مجموعة ديوانه الذي عنوانه (أعراس) نجده يقيم احتفالاته الكبيرة بمساحة زولجها وانقاضتها، ونبغات الحياة فيها عندما اشتعلت. وعرس الأرض عند درويش مرتبط بدلالات أسطورية متعلقة بعودة الحياة إلى الأرض بعد موتها وانبعاث الخصب من الدم المسفوح على ترابها كما تجسده أساطير (أونيوس الإغريقي، وعشتار وتيموز البابليين، وفينوس الروماني، وبعل ومعه أنات عند الفلسطينيين، وإيزيس وأوزيريس عند المصريين)، وهي دلالات ورموز يوظفها درويش لتجسيد حالي الموت والحياة وتعاقبهما وتداخلهما فوق أرضه المختلفة، منتظراً آخر الأمر للحياة بعد الموت، وللربيع بعد الحريف، وللتنوير بعد الاحتلال (34)، فيقول:

وفي شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل/ حصان على وتر الجنس/

في شهر آذار ينتفض الجنس في شجر الساحل العربي/ (35). ففي هذه القصيدة نصوص أسطورية غائبة تدل على هذا النص الشعري من خلال إشاراته ومرجعية استحضاراته الرمزية التناسية.

ثم إن النصوص الغائبة الكامنة في هذا النص أو الواقعة وراء هذا النص، أو خارجه تستحضر وتمتدح ويمتدح عليها من نصوصه الحاضرة وتداعياتها ومرجعياتها المختلفة، فشهر آذار ذو الدلالة المغيبة على صعيد الواقع المعلي، الذي يشير إلى زمن المنبحة، ويوم الأرض يتضمن بعداً أو رمزاً غائباً، هو البعد الأسطوري الموظيف على الصعيدين الفني والمضموني.

لاحتلاف القضية التي يطرحها كلٌّ منهما. فالعنصر الرمزية في الأسطورية لدى الشاعر المعاصر، كما يقول عز الدين إسماعيل (تكشف له بعداً نفسياً خاصاً في واقع تجربته الشعورية) (42) ..

فدرويش يعالج قضية الوطن المحتل وجذب الحياة فيه لوجود الآلة العسكرية الإسرائيلية التي تعرقل زواج العناصر والنباتات، يقول:

أرجوك سيدتي الأرض أن تخصبي عمري المتمايل / بين سؤلين كيف ؟ وأين ؟ وهذا ربيعي الطليعي وهذا ربيعي النهائي / وفي شهر آذار زوجت الأرض أشجارها / (43).

"فأذار دائماً في هذه الأبيات، هو آذار الدموي، وأذار الثورة، وأذار عرس لأرض المشتعلة المنفصلة، وهو في الوقت ذاته أدلّ "دونيس" وموز وعشتار والغينيق والعنقاء، وكلّ رموز الخصب والبعث والحياة بعد الموت الأسطورية. وأذار الحاصر في القصيدة يفتح رموزه ودلالاته لتنتشر وتمتد إلى أذار الغائب في الواقع والأسطورة. ومحمود درويش يريد من خلال هذا الزمن الأذاري بعثاً جديداً للثورة التي سقيت بدماء الشهداء، فتجدد حياتها وتسنّف مسيرة الحياة والتحرير.

خلاصة القول، إن أية دراسة نقدية لاند من أن نتجه للكشف عن تعديدية المعنى في الخطاب الشعري، الذي يأتي من تعدد الأصوات الحاضرة فيه والمشاركة في انتحيته ائدلاية " ومن المسلم به أن اللغة جماعية بضمها، وحضور السابق في الحاضر يعنى وجود مترج حفي بين

الحياة إلى الأرض وإلى البعث في حياة الأرض والإنشاء.

ويوظف درويش آذار في قصيدته لتجسيد كلا البعدين: الواقعي والأسطوري، حيث يتداخلان

ويتحدان ليُشبرا إلى آذار المجزوء، وهو آذار الانتفاضة، وهو في الوقت ذاته الخصب والنماء واستعادة الحياة (39) يقول درويش في ذلك:

وفي شهر آذار، في سنة الانتفاضة قالت لنا الأرض/ أسرارها النموية (40)

"شهر آذار وسنة الانتفاضة" في مطلع القصيدة أزمنة حاضرة في النص تنطوي على دلالات غامضة متعلقة بالواقع التاريخي من ناحية، وبالرمز الأسطوري من ناحية أخرى (41).

لقد وظف درويش إذن الرمز الربيعي بديل على الخصوبة والولادة من جديد، كما هو معروف أساطير تموز ودونيس وعشتار، ويكون التأثير في هذا، ومزعه "ت.س. البو" الذي اعتمد كثيراً على الأساطير سواء كانت شرقية أم غربية ذات أصول شرقية، ثم انتقل هذا التأثير بالبوث إلى درويش عبر السياب، ففي المقطع السابق من قصيدة "الأرض يبدأ درويش بالإشارة إلى الزمن الأذاري القاسي الذي تنمو به النباتات وتزوج، مثلما يبدأ البوथ الزمن النيساسي القاسي الذي تنمو به النباتات وأزهار الخبث فوق أرض الموت أو الخراب، ومن الإخصب والنمو والحياة، هو الزمن المنتظر، وهو زمن العطاء الذي يأتي ويتجدد ليُدخّر الموت والجفاف في فصل الربيع في القصيدتين. لكن هذه الحياة تأخذ رجزاً عند درويش يختلف عنه لدى البو

للاذكرة العامة والخاصة، إذ أنهما ينصهران
في بوتقة الإبداع" (44).

الهوامش:

- (1) - انظر: سعد الدين التفتازاني، مختصر المعاني، الجزء 3، صفحة 143، القاهرة.
- (2) انظر جابر عصفور: عصر النبلية ترجمة صفحة 277، بغداد 1985.
- (3) J KRISTEVA: Le texte du Roman, page 14, Mouton, Paris
- (4) - انظر جابر عصفور: عصر النبلية (ترجمة)، صفحة 277، بغداد، 1985. نفس المرجع
- (5) شكرى عزيز المامسي في نظرية الادب، صفحة 194، بيروت، دار المنتخب العربي، 1993
- (6) - عبد الله الفامدي، الخطبة والتفكير، صفحة 322، النادي الثقافي العربي، جدة، 1980.
- (7) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الرمي، الطبعة 1، صفحة 78، الدار البيضاء، المغرب.
- (8) عبد الله الفامدي، الخطبة والتفكير، صفحة 321
- (9) ترويون، التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة لأجيبة، عدد 4، صفحة 8، بغداد، 1984
- (10) - ترويون، التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة لأجيبة، عدد 4، صفحة 8، بغداد، 1984
- (11) باقر جاسم محمد، التناص، المفهوم والأفق، مجلة الأدب اللبنانية، عدد 201، صفحة 65، 1990.
- (12) سامي سويدلي، التناص. التاويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61، صفحة 95، 1989.
- (13) سعيد المامسي، معرفة الآخر. مدخل إلى لمناهج النقدية الحديثة، الطبعة 1، صفحة 115، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، جوان 1990.
- (14) محمود درويش، الديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً، الطبعة 2، صفحة 1، 1996
- (15) محمود درويش، الديوان، صفحة 69.
- (16) محمود درويش، الديوان، قصيدة في يدي عيمة، صفحة 20.
- (17) محمود درويش، الديوان، قصيدة ليلة اليوم، صفحة 20.
- (18) محمود درويش، الديوان، قصيدة إلى اخري وإلى أخرة، صفحة 42.
- (19) محمود درويش، الديوان، قصيدة في يدي عيمة، صفحة 2

- (20) محمود درويش، الديوان، قصيدة عود إسماعيل، صفحة 49
- (21) المصدر نفسه.
- (22) محمود درويش، قصيدة حبر الغراب، صفحة 56.
- (23) المصدر نفسه
- (24) الديوان، قصيدة شهادة برتولت بريخت، صم محكمة عسكرية، صفحة 152.
- (25) الديوان، الجزء 1، صفحة 609.
- (26) الديوان، المجلد 1، صفحة 624.
- (27) انظر: محمد جمال بارون، مفهوم الرمز اللينيني وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، زيتونة المنفى، صفحة 69-70.
- (28) المرجع السابق، صفحة 70.
- (29) الديوان، الجزء 2، صفحة 625.
- (30) الديوان، قصيدة قرين الغريب، المجلد 2، صفحة 553
- (31) المصدر نفسه، صفحة 557.
- (32) الديوان، المجلد 1، صفحة 557.
- (33) محمد شاهين، الأنثى والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، صفحة 93.
- (34) أحمد الزعبي، النص العائلي في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 154.
- (35) محمود درويش، قصيدة الأرض، مجموعة "عرس"، الديوان، صفحة 622.
- (36) أحمد الزعبي، النص العائلي في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 157.
- (37) أحمد الزعبي، النص العائلي في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 159.
- (38) محمود درويش، قصيدة الأرض، مجموعة "عرس"، الديوان، صفحة 626.
- (39) أحمد الزعبي، النص العائلي في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 160.
- (40) محمود درويش، قصيدة الأرض، مجموعة "عرس"، الديوان، صفحة 618.
- (41) أحمد الزعبي، النص العائلي في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 159.
- (42) أحمد الزعبي، النص العائلي في الشعر، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، صفحة 165.
- (43) محمود درويش، قصيدة الأرض، مجموعة "عرس"، الديوان، صفحة 623.
- (44) محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، دو الشرق، القاهرة، 1996، صفحة 9.

إضاءات نقدية (قصيدة محكمة)

لجنة الثانية العدد الثامن شتاء ١٣٩١ ش / كانون الأول ٢٠١٢ م

صص ١٦٣ - ١٧٩

التناص في قصيدة «قل للديار» لجريير مع قصيدة «خف القطين» للأخطل

على نظري*

يونس وليثي**

الملخص

تعددت الدراسات النقدية في الأدب المعاصر ونظرية التناص من أبرزها، وهو مصطلح تندى حديثاً والمقدم من المفكرين في العالم العربي وفيه أنواع متعددة ومنها. تناص الأدبي وهو تداخل قصص أو نصوص أدبية سابقة مع نصوص أدبية لاحقة وهذا النوع من التناص يبرز بوضوح واضحاً جلياً في التناص. وهذا البحث يحاول أن يعالج التناص الأدبي في قصيدة «قل للديار» لجريير وهي من النقايس مع قصيدة «خف القطين» للأخطل. ويهدف إلى إظهار حوار قصيدتين وتعالقهما وتداخلهما عبر تناص المضموني والشكلي ويرى من خلال دراسته أن لتناص قد برز في قصيدة جريير في نوعيه الشكلي والمضموني بوضوح واضحاً.

الكلمات الدلالية: التناص الأدبي، التناص المضموني، التناص الشكلي، جريير،

الأخطل.

almazary2002@gmail.com

*. جامعة بستان، خرم آباد، إيران، (أستاذ مشارك).

** . جامعة بستان، خرم آباد، إيران، (طالب مرحلة دكتوراه).

لتنقيح والمراجعة المصوبة: د. هادي طري سظم

تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/١٣ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/١ ش

المقدمة

التناقض فن شعري نشأ في العصر الجاهلي واستمر إلى العصر الأموي وبلغت ذروتها في ذلك العصر على أيدي الشعراء الثلاثة (الفرزدق، وجريز، والأخطل) بسبب الصراع العنيف بين الأحزاب السياسية وإيقاد نار العصبية بين القبائل، وهي: «أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجية أو مقتحراً فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجياً ومقتحراً ملتزماً بالبحر والقافية والزّوى الذي اختاره الأول». (الشّايب، ٣٧١ق: ٣،

وإذا كان التناص بمعنى حوار النصوص وتداخلها، على حسب ما جاء في تعريف التناقض، تقع التناقض في صلب التناص. لأن أصحاب التناقض كانوا يأخذون كثيراً من معاني الشاعر الأول ويغيرون توظيفها باستخدام بعضها لصالحهم وتقص بعضها وردّها إلى الشاعر الأول وفي هذه المقالة نتطرق إلى التناص الأدبي في التناقض؛ واخترن للدراسة القصبتين الشهيرتين من التناقض وهما قصيدة "قل للديار" لجريز وقصيدة "حفّ الفطين" للأخطل ويتناول بحثنا هذا في الابتداء نشأة التناص ومفهومه، وبعده يتطرق إلى التناص المصنوع ثمّ التناص الشككي في قصيدة جريز. من حيث إنّ الأخطل هو البادئ وقصيدته أهدم من قصيدة جريز فإننا سسجد قصيدته أصلاً نقيس عليه نقيضة جريز في الأشكال والمضامين

مع أنّ دراسات عديدة أجريت في ظاهرة التناص لكن أكثرها حول التناص القرآني أو الديني والقليل منها تطرّق إلى التناص الأدبي. ومع هذا الكثير من الدراسات في التناص الأدبي قد وقع في شعر التفعيلة دون الشعر العمودي خاصة التناقض. ومن هنا يمكننا القول إنّ دراستنا هذه تنصف بالجدة في مجاله.

وفي أهميتها نتذكر كلام رحاب الخطيب: تعد المقاربة التناصية إحدى الأدوات الحيوية والمنافذة الحية لدراسة النص الشعري، فهي مفتاح لقراءة النص وتحليله وتفكيكه وإعادة بنائه. (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١٢)

نشأة التناص ومفهومه

وهناك إجماع نقدي على أنّ جوليا كريستيفا البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية هي أول من وضع مصطلح (النناص *l'intertextualite*) عام ١٩٦٦م منطلقة من

مفهوم الحوارية عند باختين الروسي، لكن بعض النقاد العرب يترجم المصطلح إلى التناصية وهم يضعون الناص في مقابلة كلمة (intertext) الفرنسية.

كريستيفا نفسها قد تحدّثت عن مصطلح التناص في عام ١٩٨٥م، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو التقلية، إذ تقول: إن هذا المصطلح التناصية الذي فهم غالباً بالمعنى المبتذل لنقد النايبي في نصّ ما، تفصل عليه مصطلح التقلية. (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩).

تعدّدت مفاهيم التناص ودلالاته وقدمت تعاريف كثيرة للتناص من زوايا مختلفة والمجدير بالذكر أنّ مفهوم الناص ليس جديداً في الدراسات البلاغية والتقدية العربية والعربية، فقد ورد تحت تسميات مختلفة كالاقتباس، والتصمين، والسرفات الشعرية، والتلميح، والإشارة... لكن مفهوم التناص احتواها وتجاوزها ووسع أفاقها وقد تعددت تعريفات مصطلح التناص عند النقاد، والان نذكر عدة منها.

الناصر عند كريستيفا هو ذلك (التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى) وتقول التناصية هي أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه «(الناصر، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

«النص هو تعالق (الدخول في العلاقة) «نصوص مع نص» يحدث بكيفيات مختلفة» (مباح، ١٩٩٢م: ١٢١).

«الطريقة التي يتناس بها النص مع نصوص أخرى سابقة؛ أو وضع النصوص السابقة بطريقة أخرى في النص؛ أو كيف تطعم النصوص وتتصل بنصوص أخرى.» (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٥)

إن النص كدليل لغوي معقد، أو كلعنة معزولة شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن يتفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى هي ما سمّيته بالنص الغائب غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول « (بتيس، ١٩٩٨م: ٨٥).

«كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى. وبذا يصبح نصاً في نص، تناص.» (الحطيب، ٢٠٠٥م: ١١٣)

«التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يندرج النص

المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحى الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.» (عرّام، ٢٠٠٩م: ٢٩)

أنواع التنص

يحدث التناص في نوعين أساسيين وإن تعددت تسميات، نوع يعود إلى الشكل وهو ما سماه محمد مفتاح بالتناص الخارجي، (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٤) وسمته عزة محمد شبل بالتناص المباشر، (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وسماه حسام أحمد فرج بالتناص الشكلي (أحمد فرج، ٢٠٠٣م: ١٩٩) وهو اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها في النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالي الجديد وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذي يتحقق بنقل التعبير. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩)

ونوع يعود إلى المضمون وهو ما يسمى بالتناص الداخلي، (مفتاح، ١٩٩٢م: ١١٤) وبالتناص غير مباشر (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وبالتناص المضموني (أحمد فرج، ٢٠٠٣م: ١٩٩) وهو الذي يستلزم من النص استنباطاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفتها أو لعلها وتفهم من تلميحات النص وإيحاءاته وشفراته ورميزاته (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ١٨٠)

مصادر التنص

١. المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثير طبيعياً وتلقائياً وهو ما يسمى بالذاكرة أو الموروث العام كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له في إعدادة وتعليمه.

٢. المصادر الداخلية: وتشير إلى التناص الواقع في إنتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له في نص جديد.

٣. المصادر الطوعية: وهي اختيارية وهي ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامته أو

سابقة عليه ويستند خدمها الكاتب للدلالة على ذاتها. (محمد شبيل، ٢٠٠٩م: ٧٦)
قال محمد المفاح في أهمية التناص إنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشه له في خارجهما. (مفاح، ١٩٩٢م: ١٢٥) وقالت عزة شبيل محمد إن التناص ضرورة لربط العمل الأدبي بالحياة عبر الاستعانة بالنصوص الأخرى الحية سواء اتّمت لعمل أدبي أو أسطوري أو ديني. فالتناص يجعل النص الجديد الذي يستعين به نصاً مألوفاً من ناحية وثرياً باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه لتصير عناصره اسكوبينية في صلة ذات دلالات جديدة. (محمد شبيل، ٢٠٠٩م: ٧٧)

التناص في القصيدتين

قبل التطرق إلى التناص في القصيدتين الأفضل أن تدرس هيكل القصيدتين:
يسهّل الأخطل قصيدته بالتسبيب من البيت ١ حتى ١٧. ثم يتخلّص إلى المدح فيمدح الخليفة وقومه من البيت ١٨ حتى ٤٤. وبعد ذلك يبدأ بالفخر، والفخر عند الأخطل ضليل ٤٥ ٥٧. وينتهي القصيدة بهجاء القيسيين وأحلافهم وهجاء بني كليب ٥٨ - ٨٥.

جبرير يبدأ قصيدته بالتسبيب ١-١٦. ثم يتخلّص إلى الفخر ويمزج الفخر بالهجاء بحيث لا يمكن تحديدها في أبيات متوالية ١٧-٧٤. كما رأينا تشترك القصيدتان في المطمح وهو التسبيب وفي غرضي الفخر والهجاء، وتختلفان من جهة واحدة وهي وجود المدح في قصيدة الأخطل وعدمه في قصيدة جبرير.

كما جاء في تعريف التقائض الشاعر الثاني يلزم البحر والقافية والزّوى الذي اختاره الشاعر الأول. لذا تشترك القصيدتان في البحر العروضي وهو بحر البسيط:

خف قل طي / ن ف را / حومن ك أو / ب ك رو

وأزغ جت / هم ن ون / في صر ف ها / غ ي رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن متعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

قل لد د يا / رس قى / أط لال كل / م ط رو

قد هيج ت شو / قن وما / ذا تن ف عل / ذ ك رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن
وتشترك القصيدتان في القافية وحرف الروي وهو حرف الراء المضمومة في كليهما.
١. النشأ المضمون بين القصيدتين:

في التسيب: لقد تضمنت قصيدة جرير معاني متعددة من قصيدة الأخطل في التسيب
وسببه يعود إلى اختلاف الموقف الإبداعي بين الشعراء، فالشاعر الأول له حرية
اختيار الموضوع والوزن والقافية والمعاني، أما الشاعر الثاني فهو مقيد بالموضوع الذي
فرض عليه ومقيد بمحدود الوزن والقافية المستعملين عند الشاعر الأول. وإنما الشاعر
الأول له ما شاء من الوقت، أما الشاعر الثاني عليه أن يودّ على الأول قبل فوات
الوقت

وقد قال جرير في رحلة الأحبة:

نادى المنادى بين الحى فابكروا مابكروا فما ارتابوا وما انتظروا

وهذا المعنى يتناص مع معنى البيت التالى من قصيدة الأخطل في رحلة الأحبة:

خفّ القطين فرأوا منك أو بكمروا وأزعجتهم أنوى في صرفها غير

ونرى اختلافا بين الشعراء في ذكر الرحيل وهو أن جريرا قد ثبته على وقت
الرحيل، واستخدم الجملة خبرية وقال: «بكروا فما ارتابوا» ولكن الأخطل كان
متسائلا عن زمن الرحيل، واستخدم الجملة إنشائية قائلا: «فراحو منك أو بكمروا».
وقد قال جرير في حزنه إثر نزوح الحى:

قالوا لعلك محزون فقلت لهم خلوا الملامة لا شكوى ولا عذر

كما وصف الأخطل حزنه إثر نزوح الحى في البيت:

فالعين عانة بالماء تسفحه من نية في تلاقي أهلها ضرر

ويبدو أن جريرا لم يظهر حزنه أمام أصدقائه بعد الرحيل وهم كانوا مترددين في
حزنه. ويدلّ على هذا استخدام كلمة "لعل" في قوله «قالوا لعلك محزون» لكن الأخطل
ما استطاع إخفاء حزنه بعد الرحيل وأظهره بالبكاء، حيث يقول: «فالعين عانة بالماء

تسفحه».

وفي متابعة الطعائن قال جريز:

إِنَّ الْقَوَادِ مَعَ الظُّعْنِ الَّتِي بَكَرَتْ مِنْ ذِي طُلُوحٍ وَحَالَاتٍ دُونَهَا الضَّهَرُ
وَقَالَ الْأَخْطَلُ فِي مَتَابَعَتِهِ الطَّعَائِنَ:

شَوْقًا إِلَيْهِمْ وَوَجْدًا يَوْمَ أَتَبَعَهُمْ طَرَفِي وَمِنْهُمْ بِجَنبِي كَوَكَبِ زَمَرٍ

نرى أن جريزا بعد رحلة الطعائن وقف في مكانه ونظر إليهن من بعد وما تابعهن بعد أن اختفن خلف الكتمان وأما هذا الوقوف وعدم المتابعة فليس بمنزلة نسيانه إياهن، وكما قال فواده مع الطعائن حتى بعد أن ابتعدن عنه بحيث لا يستطيع أن يراهن، ولكن الأخطل من جرّاء الشوق الذي يعانيه لظعائن الأحبة لم يستطع أن يقف في مكانه ووقد أفتنى أثرهم بنظره.

وقال جريز في زمن النزوح وصعوباته:

بُصِرْنَا أَنْ ظُهُورَ الْمَلَاوِصِ هَائِجَةٌ [] وَقَلَصَ الرُّطْبُ إِلَّا أَنْ يَرَى السَّرَرَ
في هذا البيت أتى التناص مع بيت الأخطل التالي:

شَرِقْنَا إِذَا عَصَرَ الْعِيدَانِ بِأَرْحَاهَا وَأَيَّسَتْ غَيْرَ مَجْرَى السَّنَةِ الْخَضِرِ

يرى المتتبع لهذه القصيدة أن جريزا قال إن الأحبة رحلوا في زمن يبست الأرض وأصببت بالمحل والجذب، كما قال الأخطل إن الأحبة رحلن واتجهن شرقا في زمن تجففت الرياح الباردة الأرض والكلا ولم يبق ثبات واضمحل الخضر إلا في مجرى السكة وفي وصف قافلة الأحبة قال جريز:

إِنَّ الْخَدِيطَ أَجَدَّ الْبَيْنِ يَوْمَ غَدَوْا مِنْ دَارَةِ الْجَأَابِ إِذْ أَحْدَاجَهُمْ زَمَرُ

وفي هذا البيت تناص مع قول الأخطل في وصف قافلة الأحبة:

شَوْقًا إِلَيْهِمْ وَوَجْدًا يَوْمَ أَتَبَعَهُمْ طَرَفِي وَمِنْهُمْ بِجَنبِي كَوَكَبِ زَمَرُ

وكلا الشعريين قد وصفا الأحبة بجماعات حين نزوحهم، وقد قال جريز إنهم جماعات

يوم ابتكروا وأسرعوا في الزيال، كما قال الأخطل إنهم جماعات عندما يجنازون موضع كوكب. في هذا البيت استخدم جرير نفس القافية التي استخدمها الأخطل. في الفخر والهجاء: نرى أن جريرا قد ضمن في فخره وهجائه معاني متعددة استخدمها الأخطل في شعره من قبل، إذ هجا جرير نسوان تغلب بالقول.

نسوان تغلب لا حلم ولا حسب ولا جمال ولا دين ولا خفر
ويستمر التناص في هذا البيت مع بيت الأخطل.

قوم أنايت إليهم كل مخزية وكل فاحشة سببت بها مضر
رى السمة الإسلامية في شعر جرير في قوله "لا دين"، حيث عير جرير نساء تغلب بنصرانيتهن. وبين أسلوب الشعارين في هجو النساء اختلاف، وهو أن الأخطل نسب إلى نساء كليب الرذائل ولكن جرير نفى عن نساء تغلب الفضائل. نسب جرير اللؤم إلى التغلبيين حيث يقول:

يا خزر تغلب إن اللؤم حالفكم [] حالفهم في عماريين الزيت يعتصر
يتناص هذا البيت مع قول الأخطل في ثأمة كليب

واقسم المجد حقاً لا يحالفهم حتى يحالف بطن الراحة الشعر
وشبه جرير اللؤم بإنسان ثم حذف المشبه به وأتى بفعل من أفعاله وهو فعل "حالف" على سبيل الاستعارة المكنية، كما قبله شبه الأخطل المجد بإنسان، ثم حذف المشبه به، وأبقى فعلاً من أفعاله يدل عليه وهو فعل "حالف"، لكن بينهما اختلاف وهو أن جملة جرير إيجابية وأما الأخطل فجملة منفية. ونرى أن جريرا في شطره الثاني تابع أسلوب الأخطل في شطره الثاني وهو الاتيان بمعنى حسي يفيد استمرار المعنى في الشطر الأول. وصف جرير التغلبيين بقلّة الشأن والمقام، حيث يقول:

والتغلبى إذا تمت مروءته عبد يسوق ركاب القوم مؤتجر
وفي هذا البيت التناص مع بيت الأخطل.

صفر اللحى من وقود الأدخانات إذا ردّ الرضاد وكفّ الحالب القرر
ونرى أن جريراً نقي عن الأخطل علو المقام ونسب إليه الدناءة والذلة بالقول إنه
عبد مأجور يستخدم لأداء أمور آخرين، كما قبله وصف الأخطل التغلبيين بقلة الشأن
والمقام بالقول إنهم رفيق قد اصقرّت لحاهم لكثرة ما يستخدمون ليوقدوا النار أيام
الصقيع
افتخر جرير بقبيلة قيس.

قيس وخندف أهل المجد قبلكم لستم إليهم ولا أنتم لهم خطر
وأقى التناس عتد الشاعر بالتأثر من قول الأخطل.
وما سعى فيهم ساع ليدركنا إلا تقاصر عنا وهو منبهر
وقال الأخطل إن بونا شاسعا بين مقام تعلب ومقام قيس بحيث إنهم لا يستطيعون أن
يصلوا إلى مقام تعلب ولا يلحقون بهم حتى تنقطع أنفاسهم، ثم جاء جرير وقابل الأخطل
في هجائه بالقول إن القيسيين هم أهل المجد وهم فصل على التغلبيين وهم لا يعدّون شيئا
وقال جرير في الدفاع عن قيس:

يا ابن الخبيثة من عدلت بنا أم من جعلت إلى قيس إذا زخروا
وفي هذا البيت حدث التناس مع بيت الأخطل.
ضجوا من الحرب إذ عصّت غوارهم وقيس عيلان من أخلافها الضجر
ونسب الأخطل في هذا البيت إلى التغلبيين الجبن عن القتال وقال إنهم لا يطيقون
القتال عندما يحندم ويشتدّ عليهم، وإنهم يتضجرون أمام المشقات والصعوبات ثم جاء
جرير مدافعا عن قيس، وقال من يستطيع أن يقابل القيسيين ويواجههم عندما جاشوا
في الحرب. والاستمهام في بيت جرير يفيد التوبيخ

وهذا النوع من التضمين في النقائض يسمى المقابلة أو الموازنة وهي أن يصع الشاعر
الثاني من المعاني الفخرية أو الهجائية ما يناظر ويقابل معاني الشاعر الأول. (الشائب،

(١٣٧١ق: ٣٥)

ويتحدث جرير عن حقارة منزل تغلب ومقامهم قائلاً:

إني نفيتك عن لجبد، فما لكم لجبد وما لك من غور به حجر
إذ حدث التناص مع بيت الأخطل:

كروا إلى حرّيتهم يعمرونها كما تكرر إلى أوطانها البقر

ويعرّض الأخطل في هذا البيت بمقام القيسيين مشيراً إلى أن هؤلاء بعد أن انهزموا في احتلال مواقع تغلب رحعوا إلى أرضهم القاحلة التي تكثرت فيها الحجارة السود، وشبههم في رجوعهم إلى ديارهم بالبقر، ثم امتص جرير المعنى وقال إنه طرد الأخطل وقومه عن المواقع الخصبة إلى المواقع الوعرة والحدباء وهم لا يملكون شيئاً عن تلك المواقع. وقال جرير في قدرتهم وصلابتهم:

إنّا وآمك ما تُرعى ظلامتنا عند الحفاظ وما في عظمنا خور

ويسحضر هذا السب في الذم في البيت التالي للأخطل:

لا يستقلّ ذوو الأضغان حريمهم ولا يبين في عيدانهم خور

والأخطل هنا استخدم هذا البيت في مدح بني أمية وقال لا يوجد فيهم ضعف وفتور، وبعده جاء جرير وأخذ المعنى واستخدمه في القفر بأنفسهم، وقال لا يعترى صلابتهم وهن. ونرى أن جريراً استخدم نفس القافية التي استخدمها الأخطل.

٢. التناص الشكلي:

إن من يقرأ قصيدة جرير يظهر له بوضوح استخدام أبيات الأخطل وجملته وكلماته ونحن في هذا القسم من هذه الدراسة نريد أن نوضح هذا القسم الذي اعتبره التقاد التناص الشكلي

أ. التناص الجملي: أتى جرير بعدة جمل من قصيدة الأخطل في قصيدته، منها:

فال جرير:

قالوا ترى الآل يزهيّ الدوم أو طعنًا يا بعد متظرهم ذاك الذي نظروا

حيث يتناص الشطر الثاني مع الشطر الثاني من البيت التالي للأخطل:

إذ ينظرون وهم يحنون حنظلهم إلى الزواي بعد ما نظروا

ونرى أن جريراً وظف الشطر الثاني الذي اقتبسه من الأخطل توظيفاً جديداً ومخالفاً لتوظيفه عند الأخطل، ولكن جريراً استخدمه في نسيبه حيث يصف لزوح أحبته، أمّا الأخطل فاستخدمه في الهجاء ويقول بعد أن أهلك الحرب بني كليب وذاقوا مرارتها جعلوا ينظرون إلى مقامنا ويطمعون فيه ثم يسخرهم مطعمهم قائلاً: ما أبعد ما أمّلو وطمعوا فيه.

وقال جرير في موضع آخر:

لولا فوارس يربوع يذى نجيب ضاحي الطريق وأعيان الورد والصدر

إذ اقتبس جرير المصراع الثاني من بيت الأخطل التالي:

ولم يزل بسليم أمر جاهلها **H** حتى ألعياها **H** الإيراد والصدر

ونرى في هذين البيتين أيضاً اختلافاً في توظيف الشطر الثاني وذلك لأن الشاعر جريراً استخدم الشطر المقتبس في الفخر ويقول إن قومه هم الذين يدبّرون الأمور ويعلمون الناس سبل الإقبال والإدبار لكن الأخطل هجا به القيسيين بتعبيره أن عمير بن الحباب هو الذي يقود سليماً بجهله وأعجزها تدبير الأمور حتى لاتعلم سبل الإقبال والإدبار

وهذا النوع من الاقتباس في التناقض يستمى بتوجيه المعنى وهو أن الشاعر الثاني يقتبس معنى الشاعر الأول ويقرسرها ويوجهها إلى وجهة يراها لصالحه وتؤيد موقفه. (الشبيب، ١٣٧١ق ٣٥)

قال جرير:

إن الأخطل خنزير أطاف به إحدى الدواهي التي تخشى وتنتظر

وأخذ جرير المصراع الثاني برمته من الأخطل حيث يقول:

وقد أصابت كلاباً من عداوتنا
 إحدى الدواهي التي تخشى وتنتظر
 وكون الأخطل نصراً يعطى جريراً مجالاً لتعير الأخطل بدينه وهو يقتسم الفرصة
 ويعير الأخطل بتصرائمه في أبيات كثيرة في نقائضه مع الأخطل. وما أن النصرانيون
 يستبيحون أكل لحم الخنزير، شبه جرير الأخطل في هذا البيت بخنزير، واستعان في
 وصف ذاك الخنزير بشعر الأخطل بالإتيان بشرط كامل من شعره
 والأخطل في البيت المذكور مزج هجاءه بالفخر بالقول إن قومه هم الذين أوقعوا
 كلاباً قوم جرير في مصيبة عظيمة يخافها الناس ويحسبون لوقوعها. فهجا الأخطل في
 هذا البيت هجاء قومي أي هجا قوم جرير، أما هجاء جرير فمخصص أي هجا الأخطل
 نفسه دون قومه
 وتجدر الإشارة إلى أن هجاء الأخطل في هذه القصيدة كله هجاء القوم لأنه نظم
 هذه القصيدة في عهد الملك بن مروان، فهذه القصيدة قصيدة مدحية. كما جاء في الكتب
 التاريخية أن الأخطل لقب بشاعر بني أمية. (الفاخوري، ١٤٢٧ق: ٤٦٦) وهذا اللقب
 بسبب مدحه الحلفاء للأمويين والدفاع عنهم أمام أعدائهم وهجوهم. وهو في هذه
 القصيدة يهجو القيسيين والكليبيين. وهم من حلفاء الزبيريين - بسبب الصراع
 السياسي الذي كان قائماً بين الحريين الأموي والزبيريين، فهجاؤه سياسي وخبري وليس
 شخصياً. أما هجاء جرير فمخصص وقومي لأن مقدمه يختلف عن مقام الأخطل وإنما هو
 في مقام الرد
 قال جرير:

الأكلون خيث الزاد وحدهم والتائلون إذا أراهم الخمر
 وقال أيضاً:

الطاعتون على العمياء إن ظعنوا والسائلون بظهر الغيب ما الخير
 وهذا جرير أخذ الشطر الأول من البيت الأول والشطر الثاني من البيت الثاني من
 البيت التالي للأخطل.

الأكلون خيث الزاد وحدهم والسائلون بظهر الغيب ما الخير

وهذا النوع من التضمين في التقائض يسمّى بالقلب وهو أن «يقول الشاعر الأول هاجباً فيردّ عليه الثاني قالباً عليه معانيه ذاتها مدّعياً أنّها من صفات الأول أو رهطه» (الشايب، ١٣٧١ق ٣٥)

ب. التناص مع كلمة واحدة: تراخى في قصيدة جرير حشد كبير من المفردات التي استخدمها الأخطل في قصيدته، وهذا الاستخدام بعض الأحيان صدفة وغير مقصود ولكن في كثير من الأحيان واع ومقصود وليس اعتباطياً أو صدفة وهنا نذكر على سبيل المثال عدّة كلمات استخدمها جرير في شعره ونجدها في شعر الأخطل أيضاً، لكن استخدامها صدفة وليس متعمداً، وهي: الشوق، والمناكب، والأرض، والناس و..
يشد جرير:

قل للديار سقى أطلالك المطر قد هجّت شوقاً وما تنفع الذكر
وينشد الأخطل:

شوقاً إليهم ووجدت يوم أتبعهم طرقت منهم مجنبي كوكب زمر
كما ينشد جرير في موضع آخر

بزل كأن الكحيل الصرف صرّجها حيث المناكب يلقي رجعها القصر
والأخطل كان قد أنشد:

حجّوا المطى فولّتنا المناكب وفي الخدور إذا باغمتها صور
وهذا جرير يقول:

أحياءهم شر أحياء وأأمه والأرض تلفظ موتاهم إذا قبروا
ولكن الأخطل قال:

حتى هبطن من الوادي لغضبه أرضاً تحلّ بها شيان أو غير
ثم قال جرير في مقام آخر:

نرضى عن الله أن الناس قد علموا
بينما الأخطل كان قد قال:

شمس العداوة حتى يستقاد لهم
وأعظم الناس أحلاماً إذا قدروا
وأما الكلمات التي تضمنتها قصيدة جرير
واع وعن عمد، فهي: المطر، والظفر، ويسروا، وكدر، ونصروا، وعنياء، وبئس، والسكر،
ومضر، السوءات، وكفروا، وأثر، وبشر
جرير

إن الهذيل بذى يهذى تداركه
ليث إذا شدّ من نجداته الظفر
الأخطل:

إلى امرئ لاتعدينا نوافله
أطفء الله فليهنئ له الظفر
جرير

والمقرعين على الخنزير ميسرهم
بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا
الأخطل:

ولم يزل يك واشيهم ومكرهم
حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا
جرير

نحن أجبيبتنا حياض المجد مترعه
من حومة لم يخالط صفوها كدر
الأخطل:

بنى أمية نعمالكم مجلله
تمت فلا فيها مئة ولا كدر
جرير

أعطوا الخزيمة والأنصار حكمهم
والله عزز بالأنصار من نصروا
الأخطل:

بني أُمّية ناضلت دوائكم أبناء قوم هم آووا وهم نصروا

جرير

الظاعنون على العمياء إن طعنوا والسائلون بطهر الغيب ما الحبر
الأخطل.

مخلفون ويتضى الناس أمرهم وهم بغيب في عمياء ما شعروا
جرير.

والمقرعين على الخنزير ميسرهم بنس الجزور وبنس القوم إذا يسروا
وأيضا جرير:

من كل مخزرة الأنيا ب قعرها لحم الخناثيص يغلى فوقه السكر
الأخطل.

بنس الصعاة وبنس الثرب يشر بهم إذا جرى فيهم البزاء والسكر
جرير.

موتوا من القيظ في جزيرتكم لم يقطعوا بطن واه دونه مضر
الأخطل:

قوم أنابت إليهم كل مخزبة وكل فاحشه سبت بها مضر
جرير.

هلا سكتكم فيخفى بعض سوء انكم إذ لا يغير في قتالكم غير
الأخطل:

على العيارات هداجون قد بلغت نجران أو حدثت سوء اتهم هجر
جرير:

فأحمد الله حمداً لا شريك له إذ لا يعادلنا من خلقه بشر
الأخطى.

ولا الضباب إذا أخضرت عيونهم ولا عصية إلا أنهم بشر
جرير.

جاء الرسول بدين الحق فاتتكنوا وهل يصير رسول الله أن كفروا
الأخطى.

وقيس عيلان أقبلوا رقصاً فبايعوك جهاراً بعدما كفروا
جرير.

كانت وقائع قلنا لن ترى أبداً ~~نحن تغلب بعدها عين ولا أثر~~
الأخطى:

يعرفونك رأس ابن الحباب وقيل أضحى وللشيف في خيشومه أثر

أخذ جرير كما رأينا كثيراً من الكلمات المستعملة في القافية من قصيدة الأخطى واستعملها في نفس الموضع. وفي بعض الكلمات اختلاف في التوظيف عند الشعاعين، فمثلاً استخدم الأخطى كلمة "الطفر" في قافية البيت الذى مدح به الخليفة الأموية ولكن جريراً استخدمها في البيت الذى افتخر فيه بقوارسهم، أو كلمة "بشر" استعملها الأخطى في الهجاء ولكن جريراً استعمل نفس الكلمة في الفخر. وفي بعض الأخر لا يوجد اختلاف في التوظيف، ككلمة "السكر" إذ وظفها كلا الشعاعين في الهجاء.

النتيجة

كانت تقنية التناص الأدبي واضحة في قصيدة جرير كما لاحظنا حيث نرى في بعض الأحيان أن القارئ حينما يقرأ بيتاً أو عبارة من قصيدة جرير يتبادر في ذهنه على الفور قصيدة الأخطى، وسبب هذا الوضوح وهذا الخطور السريع يعود إلى:

- تضمين جرير المعاني المتعددة في أغراضه الشعرية، التي أخذها عن الأخطل
- استحضار الأشرطة العديدة والعبارات المتعددة في قصيدته من قصيدة الأخطل.
- واستحضار بعضها دون النقصان أو الزيادة وبعض الآخر مع النقصان أو الزيادة.
- استخدام حشد كبير من كلمات قصيدة الأخطل مع التغيير في توظيف بعضها وعدم التغيير في بعض الآخر.
- والتناص في قصيدة جرير كان واعياً ومقصوداً إلا في بعض الأحيان

المصادر والمراجع

- ٢٠٠٢م. نقائص جرير والأخطل. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريش. بيروت: دار صادر.
- ٢٠٠٣م. فخرج، حسام. ٢٠٠٣ نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري. تقديم سيمان عطار ومحمود فهمي حجازي. القاهرة: مكتبة الآداب
- ببببب محمد ١٩٩٨م. حديثه سؤال الصعده ثابته بيروت. المركز الثقافي العربي
- لخطيب رحاب ٢٠٠٥م. معراج الشاعر مقاربه أسويه لشمس طاهر رباح بيروت المؤسسة
- عربية للدرسات والنشر
- لشايب، أحمد. ١٣٧١ق. تاريخ نقائص عربية. الطبعة الثانية القاهرة: مكتبة نهضة المصرية
- عزام، محمد. ٢٠٠١م. النص لقائب تحديات لتناص في اشعر العربي. دمشق: اتحاد الكتاب
- عربي.
- لقاحوري، حنا. ١٤٢٧ق. تاريخ لأدب العربي. قم. منشورات ذوي القربى.
- محمد شبل، عزّة ٢٠٠٩م. علم لغة النص النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة الآداب.
- مفتاح، محمد. ١٩٩٢م. تحليل لخطاب الشعرى (استراتيجية التناص). لطبعة الثالثة، بيروت.
- لمركز الثقافي العربي.
- لماصرة، عز الدين. ٢٠٠٦م. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي ثقافي. لأردن: دار محمد
- لاوى سشر والطبعة.



عابد خزندار

التنافس في ليلة مسرحية ، المجنون ،

« لكن .. مجنون ليل
أعلى درجات الرومانتيكية » .
(ص ٢٨٨)

وفي نص عبد الصبور الملاحه ، أو إشارة ، إلى نص
لبريشت ، حيث يقول :

« ما أوجعنا أن نسمع كلمات بريشت الطيب :
أنا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب
ما أسطعنا من وطأة ميراث الماضي ..
أن نعرف حب رفيق لرفيقه .. »

وهذا يعني أن سبيل التغيير ، هو سبيل الحب ، وأن
القادرين على التغيير هم القادرون على الحب ، وهذا
يحيلنا إلى نص إليوت ، وإلى قصيدتيه « اليباب »
و « الرجال الجوف » ، أي إلى نص الحداثه ، أو نص
العقم ، والعقم مجاز أو ميتافور لإفلاس الحضارة

٥١

يجرنا صلاح عبد الصبور غصبا لتدرك منذ البداية
أن مسرحية « تنافس » ، فالعنوان يشير إلى ذلك إشارة
واضحة ، وهو بذلك يطلب منا أن نقرأ مسرحيته جنباً إلى
جنب مع نص المجنون سواء فيما روى عنه من الشعر ،
أو في المسرحية التي كتبها أحمد شوقي . والشاعر يشير
إلى نص شوقي صراحة ويدعونا إلى أن نقرأه عندما
يقول :

« ما رأيكم في قصة حب
أتذكر أنا مثلاً في صغرى قصة شوقي الطلوة
مجنون ليل . »
(ص ٢٨٧)

والمؤلف عندما يشير إلى مسرحية « مجنون ليل » ،
يقرر أنها نص رومانطيكي ، وأن علينا أن نقرأ هذا النص
مع نصّه الحداثي :

«This is the dead land
This is the cactus land».

وه الأرض الموت ، «The dead land» هي «البياب
أو الـ «The wasteland» . وه الرجال الجوف » هي
تكملة أو تذييل للبياب (قصيدة البياب نشرت في عام
١٩٢٢ . وقصيدة «الرجال الجوف» نشرت في عام
١٩٢٥ وإليوت يتحدث أيضاً عن الرجال الجوف في هذا
المقطع المختبر من دانتي في قصيدة البياب : (الذي
يصف فيه العمال وهم يعبرون جسر لندن متجهين إلى
عملهم) .

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.

«كانوا عديدين ، أولئك الذين عبروا جسر لندن ، لم
أكن لأصب أن الموت قد جسد كل هؤلاء» . إنهم
الرجال الجوف ، أو الموتى الأحياء .

وكما قلت ثمة إلماحة في قصيدة برنوك إليوت أيضاً :
«The love song of J. Alfred prufrock».

نجدها في هذا المقطع من مسرحية «ليلي والمجنون» :
سعيد :

«النساء يتحدثن ... يرهن ، يجئن
بذكرن مايكل أنجلو

حسان :

«ما هذا ؟

سعيد :

«بيت للشاعر إليوت» (صفحة ٤٩٥)

وإن فالشاعر عبد الصبور يحرص على أن يذكرنا بأن
نصه يضمن نص إليوت . وهو يوضح ما يريد أن يقول
إليوت ويقولوه هو مقررأ :

روية . ونجد في المسرحية إحالة أيضاً إلى قصيدة :
نية حب لألفريد برنوك .

نجد أولاً في هذه الإلماحة إلى قصيدة البياب إليوت :
«الزمن المطلق للأنسام نتحمل حبات الغضب
السحرية . ونفترقها في أرحام حدائقنا الجرداء المختومة
بالعلم» . (ص ٢٧٨) .

ثم نجد هاتين الإلماحتين إلى قصيدة «الرجال
الجوف» إليوت :

لا يبحث أنساماً إلا القصب الأجوف»
(صفحة ٤٥٥) .

«لهل تبقي أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياء»
(صفحة ٥٠٩)

وهذه الإلماحة الأخيرة تشير إلى هذا النص من قصيدة
«الرجال الجوف» إليوت :

«Those who have crossed».

With direct eyes to death's other kingdom».

وهي مدينة الأحلام . أو الفردوس . مملكة الذين
أحبوا وكانوا قادرين على العطاء والفداء . إنهم هم
وحدهم الأحياء الذين كتب لهم الخلود . ونص إليوت
يدوره يحيلنا إلى نص دانتي . وثمة أيضاً إلماحة خفية
لا تكاد تبين إلى قصيدة «الرجال الجوف» إليوت :
«ما معنى أن يمنع رجل لامرأة قلبه رجل مثل جالف
كالصبار» (صفحة ٤٥٩)

وأرجو ملاحظة الجنس بين الجالف والأجوف . وهذا
النص يحيلنا إلى هذا المقطع من قصيدة «الرجال
الجوف» إليوت :

« معناه أن العاهرة العصرية

تحتل نصف الرأس الأعلى بالمخالفة البراقة

كى تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل » .

أى أننا أيضا إزاء نساء جيف ، وإزاء الحب كسلعة ، تلف بورق براق ، وعبوة جذابة شأنها شأن أية سلعة أخرى . أى Prostitution of the market place والتنافس فى مسرحية صلاح عبد الصبور لا يتوقف عند إليوت ، بل يتجاوزه إلى شكسبير وبلاغات إلى مسرحية الملك لير : وألك لير — كما نعرف ، أو كما هو معروف — أقدم على تقسيم مملكته بين بناته الثلاث ، جونوريل (Gonoril) وريجان (Regan) وكورديليا (Cordelia) والأخيرة هى أصغر بناته الثلاث ، ولكنه طلب فى مقابل هذه الهبة ، أن تصف كل واحدة منهن حباله ، وتقدم الابتتان الكبيرتان على ذلك فى نوع من المزايدة الكلامية والبلاغية ، وعندما يأتى دور كورديليا أو الابنة الصغرى ، فإنها تحجم عن الكلام ، ولا تنبش ببث شفة ، وكأنها تريد أن تقول أن الحب عندما يتحول إلى لغة ، أو كلمات ، فإنه يصبح زائفاً ومبتذلاً ، وبالطبع يكون من جبرية ذلك أن تحرم من نصيبها من الملك وهذا ما يؤكد لنا عبد الصبور مقررأ أن الحب لا يمكن أن يكون لغة وإنما فعل :

« حبك لى

ماذا يعنى الحب لديك

فلقد أصبح لفظاً من كثرة ما يعنيه ..

لا يعنى شيئاً ،

(صفحة ٤٥٩)

أى أن الحب كلمة ليس إلا انقاساً يصدرها القصب الأجوف .

ثم نأتى إلى ميراث الماضى الثقيل الذى أشار إليه بريشت ، والذى دفع رئيس التحرير إلى أن يزكى عواطف الحب فى محررى مجلته بتمثيل « مسرحية مجنون ليل » عليهم يحبون ، وعلمهم نتيجة لذلك يفهمون والمعهم والواقع المحيط بهم ، وعينه بالذات على سعيد « وعلى « ليل » ، وهذا هو اسمها الفعل . ولكن سعيداً مثقل بميراث الماضى ، الذى تحدث عنه بريشت ، وهو يصف هذا الماضى قائلاً :

« أسمى كانت تستلقى فى كنفى رجل تبغضه بغض الموت

كانت حين ينام سعيداً بفتوته المنهكة كل مساء تهرع للحمام لتستفرغ ما فى معبثها من زاد أو ماء قد سمعه ريقه

لا أبهى أن افتح غرفة تذكاراتى السوداء » (صفحة ٤٧٧)

وسعيد يؤكد ما سبق بوطأة الماضى عليه قائلاً :

« صنعت منى الأيام المرة إنساناً مهزوماً » (صفحة ٤٨٨)

وإذا كان سعيد غير قادر على الحب ، فما هو حال أبطال المسرحية الآخرين ، أى محررى الصحيفة المعارضة التى تسعى إلى تغيير الواقع . إنهم يتجمعون فى المساء (القصد المذكور منهم) فى حانة رخيصة تتردد عليها بائعات الهوى ، إنهم لا يعرفون الحب ، ولكن يسعون إلى لحظة لقاء جسدى عابر ، أو سلعة جسدية ، وهو ما يتضح لنا من هذا الحوار بين زياد وحسان :

زيد : « حدثنى ... حسان

لم تهفو للمهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ ،
حسان : « يبدو أن العالم عاهر » (٤٩٧)

ومعنى أن العالم عاهر ، هو أنه عقيم ، أى أننا نجد
أنفسنا إزاء « اليباب » أو «The waste land» وفى نفس
الوقت إزاء رواية « يوليس » والفصل الخاص بنوزيكا .

ولكن ماذا عن ليل ؟ هل هى قادرة على الحب . ففهم من
المرحبة أنها كائى فتاة بورجوازية تتطلع إلى الزواج ،
ومن سعيد بالذات ، أى أنها لا تسعى إلى الحب ،
وبالتالى إلى التغيير ، وعندما تياس من سعيد تسلم نفسها
لحسان ، فى خيانة مزدوجة ، ففى الوقت الذى تخون فيه
سعيدا ، يكون حسان قد خان رفاته ، بعد أن تعرض

للسجن والتعذيب ، ويُلجّ المباحث عن اسمائهم والنتيجة
النهائية هى العقم واليباب .

على أن المؤلف « عبد الصبور » يقدم حلأ أو أملاً ،
لإعادة الحب أو الخصب إلى اليباب وأرض العقم ، وهو
الزعيم أو المنقذ ، أو المستبد العادل الذى يحل كل
المشاكل بجرة قلم . وصلاح عبد الصبور تصالح فى حياته
مع هذا الحاكم وأيده .

ولكن هل جاءت النهاية ، كما كان يتوقعها . التاريخ
يقول لنا : لا .

ولكن ما هو الحل ؟

الحل هو أن نحب . ولكن هل نستطيع أن نفعل ذلك فى
ظل المجتمع الاستهلاكى ؟ تلك هى المسألة .

فى اعدادنا القادمة

تقرأ مقالات ودراسات لهؤلاء :

واتب هديق

صبرى حافظ

اعتدال عثمان

ماهر شفيق فريد

ابراهيم العريس

يمنى العيد

بشير السباعي

كمال رمزي

مصطفى صفوان

مصطفى ناصف

محمد عبد الجبرى

اميرة مطر

خلدة سعيد

عبد خزندار

سمحة الخولى

سمير فريد

لطفي الخولى

محمود محمد خنكر

جليل عصفور

ابراهيم فتحى

محمود امين العالم

مراد وهبه

اداور الخراط

ليل عبد الوهاب

الدراسات والبحوث



- | | |
|------------------------|--|
| د. أحمد طعمة حليبي | القصص مع التراث الشعبي في شعر البياتي |
| د. محمد وليد سراقبي | ابن عقيل محققاً |
| د. ماجدة حمود | صورة الآخر في كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ |
| د. سعد الدين كليب | مفهوم الجمال في الحداثة الشعرية |
| د. فاروق إسماعيل | كتابات قدمية عن حماة |
| د. كارين صادر | فلس بن ساعدة الأيادي: أحطاب العرب |
| د. جهاد ملحم | لغز العقل والروح |
| هايز مقدسي | قصائد يابلية من الألف الثاني قبل الميلاد |
| خير الدين محمود قبلاوي | التجديد والحداثة في شعر عمر أبو ريشة |
| عيد الدرويش | الأخلاق في الفلسفة العربية الإسلامية |
| محمد قحط | الاندلس وتأثيرات التاريخ المعاصر |

الدراسات والبحوث



التناص مع التراث الشعبي في شعر البياتي

د. أحمد طعمة حليبي*

التناص *Intertextuality* نظرية عُدت معروفة بكثرة في الساحة النقدية المعاصرة. وهي في أبسط معانيها تعني وجود تفاعلات أو وشائج أو عالق بين نص وآخر. وما دامت هذه النظرية من الشهرة بمكان، فإننا لن نخوض في تعريفها وتحديد أبعادها، ولن نخوض أيضاً في التنظير لها. وعرض المصطلحات المتعلقة بها. وسنبداً مباشرة بالممارسة النقدية التناصية الإجرائية، لأنها -باعتقادنا- هي جوهر العملية التناصية، وهذه الممارسة النقدية سنتناول التراث الشعبي في شعر البياتي.

* ناقد وأستاذ جامعي (سورية).

العمل الفني: الفنان شادي العيسى.

العدد ٥٢٣ نيسان ٢٠٠٧

ويعد التراث الشعبي، بأشكاله المتنوعة (الحكاية- المثل- الأغنية...)، من أهم مصادر الشعر العربي المعاصر، نظراً لأنه ينبع من اللاوعي، واللاشعور الجمعي للإنسان، ولا متداده بعيداً في أعماق التاريخ الإنساني، واستمراره حتى الآن، كما إنه يعبر عن تعمد الشعب العربي منذ عصوره الأولى، وحتى يومنا هذا، على الظلم والجور، وعن تطلعه إلى الحرية والمداة.

ويتميز التراث الشعبي بجملة من الخصائص، من أهمها ارتكازه على الواقع الذي يعيشه الناس كافة، وتعبيره عن الامتصاصات الروحية لهم، ويظهر ذلك من خلال المضمون الذي يقدّمه، فهو لا يهتم بسرد الحوادث التاريخية، بقدر ما يهتم بالتعبير عن أي الناس تجاه حوادث عصرهم. كما يتميز التراث الشعبي بتعبيره عن قضايا الناس، وتطلعاتهم، وآمالهم كافة، ولا يهتم بما هو خاص أو فردي.

والتراث الشعبي يعبر أيضاً عن تجربة عامة أولية، لا تمقيد فيها ولا عمق، ويمالج قضايا كبرى كالصدق، والكذب، والوفاء،

والخيانة.. وهو حسي في ضمائر الناس، لأنه خلاصة تجارب إنسانية ممتدة منذ أزمان سحيقة.

وإن الدارس للشعر العربي المعاصر، يلاحظ لجوءه الحميم إلى الحكايات، والأغاني، والأمثال الشعبية، وذلك عن طريق اقتباس مقاطع، أو عناوين، أو استحضار شخصيات منها، أو عن طريق الاتكاء على إطارها العام، أو استيهانها، وذلك بهدف إسقاطها على الواقع المعاصر، أو على الفكرة أو القضية التي يعالجها، ليقدّم لنا في النهاية رؤية شعرية حاسة لتلك الفكرة وتلك القضية

وقد تأثر البيهقي بالتراث الشعبي أيماً تأثر، فقد تركت أغاني قريته في نفسه أثراً بالغاً، وحفرت عميقاً في ذاكرته، كما كانت تلك الأغاني -كما يقول- متطابقة تماماً مع إحساسه بشعر الحياة نفسها، المتجسد في الناس، والبيوت، والطبيعة...^(١). وقد اعتمد البيهقي -في تفاعله مع التراث الشعبي- على قصص وحكايا ألف ليلة وليلة، موطناً بعض تلك القصص في خدمة تجربته الشعرية.



أ- الحكايات الشعبية،

ظفرت شخصية السندباد^(٢) باهتمام البياتي، والسندباد أحد أبطال قصص ألف ليلة وليلة، كان تاجراً مغامراً يجوب البحار، ويتعرض للأهوال والمخاطر، بحثاً عن الكسب، وحباً في المغامرة واكتشاف المجهول، وقد امتزجت ملامح السندباد بعلامح البياتي نفسه، إذ وجد البياتي في ملامح السندباد المغامر الجوال، ما يجعل أبعاداً من معامره هو في منافيّه، وهذا ما دفعه

إلى تمص هذه الشخصية، ليصبح هو نفسه سندباد عصره. لكنّ هذه الشخصية تحمل عند البياتي أبعاداً نفسية، ودلالات فكرية عديدة، وذلك تبعاً للموقف الذي ينطلق منه البياتي، فالسندباد كما في قصيدة (الجرادة الذهبية) بشير الأمل والخلص من هذا الواقع، ورمز للبحث والتقصي^(٣)

الموت في الحياة

نوم بلا بحث ولا رقاد

فلتتفحني أيتها الساحرة، الرماد

لعل سندباد

يُسَّعَلُ فِي صِيحَتِهِ جَزَائِرَ الْهِنْدِ، وَتَرْخِييلُ

بَحْرِ الرُّومِ

يَحْمِلُ فِي مَرْكَبِهِ لِلْأَمَمِ الْمَغْلُوبَةِ الْبِشَارَةَ

وَعُشْبَهُ وَنَارَهُ

إِلَى الَّذِينَ دُفِنُوا أَحْيَاءَ فِي الْمَغَارَةِ

وَقَاتَلُوا مَعَ الْمَلَائِكِينَ الَّتِي تَشُنُّ فِي أَضْلَالِهَا،

وَوَقَعُوا فِي الْأَسْرِ

وَأَعْدَمُوا فِي الضَّجْرِ

وَهُمْ يَغْنُونُ أَضْلَالِي النَّصْرِ.

وتفسير دلالة السندباد، في قصيدة (الحرف العائد)، إذ تصيغر أجواء البحر والكتابة على البياتي، الذي هُتِّهَ سنو النعي والفريه، فيصبح سندباد رمزاً للشاعر الذي يمساني في سبيل الحرف، الكلمة، ويجوب العالم منتقلاً من منفى إلى منفى، في سبيل الحفاظ على قداسة الكلمة وحرمتها، ولعل تعدد المناسبات، التي تعرض لها البياتي، قد قصت باستمرارية تجوال السندباد / البياتي، واستحالة عودته إلى وطنه، لتنتهي الرحلة أخيراً، بموت السندباد مقتولاً، يقول البياتي في تلك القصيدة:^[١]

التلخر مع القرائد السهبية في شمسو البيات

أيها الحرف

الذي علمني جُوبَ البحار

سندبادي مات مقتولاً على مركب نار

وطني المنفى

ومنضاي إلى الأحباب دار

أيها الحرف المنفى

أيها المنفى

يا محض شعار

إلني أحمل بغداد معي في القلب من دار

لدار.

ويلحظ المتلقي أن فاعلية التماس مع شخصية السندباد، في المقطع السابق، قد تحققت من خلال الربط المحكم، بين بجرية البياتي الشعرية الخاصة، وشخصية السندباد، الذي حمل منه البياتي معادلاً لتعريفه الخاصة، وقد أظهرت هذه الفاعلية قدرة البياتي، ليس فقط على تمثيل تلك الشخصية، بل على توليد دلالات جديدة لها.

ويستمر البياتي في استدعاء أجواء ألف ليلة وليلة السحرية، وقصصها العجيبة، فيها هو يستحضر حكاية علاء الدين ومصباحه السحري، رغبة منه في الهرب من هذا الواقع،

إلى عالم سحري خيالي حُلُمي، يحقق فيه كل
 ما لم يستطع تحقيقه في اليقظة، ويموِّض فيه
 عن كل تطلعاته وآماله، التي ربما لا تتحقق
 إلا في الأحلام، يقول البياتي في قصيدته
 (شيء من ألف ليلة) (١)

أطيرُ كل ليلة على جوادي الأسود المجنح
 للسحور

إلى بلاد لم تزورها، ولم تلتطري وحيدة،
 في بابها المنجور

أحمل ناري، ورمادي، نحو سفح جبل
 الخرافة

ألتف في عباءة التجوم
 منتظراً محموم

على جوادي الأسود المسحور
 أحمل مصباح علاء الدين.

وتتعمق دلالة مصباح علاء الدين عند
 البياتي، ليصبح هذا المصباح رمزاً لقوى
 غيبية تصنع المعجزات، وخوارق العادات،
 وتأتي بالمعجيب المذهل، وترتبط هذه الدلالة
 عنده بالإلهام الشعري، حيث يتحول مصباح
 علاء الدين إلى قدرة خارقة، تلهم البياتي
 الشعر، وتجعله منوع بنانه، يقول البياتي في
 قصيدته (قصيدتان إلى نادية) مخاطباً ابنته
 نادية (٢)

صغيرتي... نادية
 رأيت الله في سماء عيتيك
 رأيت الله والإنسان
 وجدت مصباح علاء الدين
 والجزائر المرجان

قلت لشعري كن!
 فلبني عبده

وكان
 ضداً بمصباح علاء الدين من جزائر
 المرجان

أهود يا صغيرتي إيلك بالأزهار
 من نهاية الستان.

وهكذا تتسع مدلولات حكاية مصباح علاء
 الدين، عند البياتي، لتكسب تجويته الشعرية
 شمولية وروحانية، استطاع من خلالها أن يعبر
 عن حاجسه الشعري، ونضاله في سبيل حرية
 الكلمة، وأن يحقق -ولو على سبيل الحلم-
 مدينته الفاضلة، التي ظل ينشدها طيلة
 حياته.

وثمة حكاية شعبية أخرى، أمدت البياتي
 بصور مشابهة لواقعا المؤلم، ففي قصيدة
 (محبة أبي العلاء) يستحضر البياتي قصة
 فارس النحاس (٣)، وهو تمثال من النحاس،

وُضعت عليه الطلائع السحرية، ووضع على أبواب مدينة مسحورة، ضرب النوم أهلها، فلا يستطيعون الاستيقاظ، ما دام هذا التمثال قائماً على تلك الأبواب، وقد استغل البياتي هذه القصة لتعريف هذا الواقع المخزي للأمة، وفضحه، وكشف زيفه وقهاته، مماثلاً بين حالة إنسان تلك المدينة المسحورة، الذي يظل نائماً، ولا يستيقظ، وحاله إنساننا المعاصر الذي تسيطر عليه العبيثة، فيروح ويندو بلا فائدة أو هدف، والذي هو ميت في صورة حي، يقول البياتي في تلك القصيدة (١٨):

لن تغني هذه الجنادب؟

لن تضيء هذه الكواكب؟

لن تدق هذه الأجراس؟

وأيّن يعنّي الناس؟

هذا بلا أنس، وهذا غدة قيثاره خرساء

داعيتها، فانقطعت أوتارها ولاد بالصبيان

وذا بلا وجه، بلا مدينة، وذا بلا قناع

أشعل في الهشيم ناراً وانتهى الصراع

وذا بلا شرع

أنجر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليلته سهاد

يا موتاً! يا تعاس!

لوركنا ونور العالم الأبيض في الأكفان

وفارس التحاس

في ساحة المدينة.

البياتي في المقطع السابق ومن خلال تنافسه مع حكاية فارس التحاس وأهل المدينة المسحورة، يعرض بعض مشاهد التناقض والعيب، التي تسيطر على الإنسان المعاصر، فالكواكب تضيء لأناس لا يسمعون، والأجراس تدق لأناس لا يسمعون،... أناس لا يملكون أملاً، ولا جذراً، أناس خلويين، حياتهم مبعثرة، وليهم أرق وعذاب.

بلا - الأهلان العصبية،

يظهر التنافس مع التراث الشعبي في شعر البياتي، على وجه آخر، هو الأمثال، والمثل - كما هو معروف - يتميز بغنى عميق وواسع، لأنه خلاصة وخبرات الشعوب كافة، وهو سريع الانتشار بين عامة الناس، ويتميز بالتكثف والإيجاز، وهو يهدف إلى إيصال ما لدى المهدغ إلى المتلقي بشكل سريع، وقد استعان به البياتي، لما يعمل من دلالات، ورموز عميقة مكثفة.

ولمة نصوص شعرية كبيرة، استعصر

فيها البياتي بمض الأمثال الشعبية، ففي قصيدته (أبو زيد العروجي) يستدعي المثل القديم: ((إنه ليعلم من أين تؤكل الكتف))^(٩)، فيقول^(١٠)

صنعتُه تقبيل أيدي الناس والفناء

وشتمهم، لأنه حرياء

يعرف من أين وكيف تؤكل الأكتاف

والأفناء.

وقد هدف البياتي من وراء استحضار هذا المثل، تقديم صورة واضحة وبسيطة، لذلك الرجل الانتهازي الوصولي، ذي الوجوه المتعددة، الذي لا يمتلك ضميراً لأمره، والذي مهمته في هذه الحياة، العيش على حباك الزامرات، والدسائس، والنيل ممن أحسنوا إليه.

وفي قصيدة (سوق القرية) يستثمر البياتي المثل القائل: ^(١١) ((ما حلك جلدك مثل ظفرك)) في تصوير حالة القرية، وتقديم مشاهد متنوعة ومختلفة للناس فيها، وما تعص به من تناقضات وهجائب، وما تحتويه من صور التخلف والفقر^(١٢)

الشمس، والحمُر الهزيلة، والذباب وحذاء جلدتي قديم يتداول الأيدي، وفلاح يحنق في الفراخ، ((في مطلع العام الجديد يداي تمتلئان حتماً بالنقود وسأشتري هذا الحذاء)) وصياح ديك هز من قفص، وقديس صغير ((ماحك جلدك مثل ظفرك)).

وفي قصيدة (النابحون في العاصفة) يستدعي البياتي القول الشعبي: ((يحمل من الحبة قبة))^(١٣) لتأكيد نهاية الاستغلاليين، وسقوطهم الحتمي، مؤلاء النابحين في العاصفة، الذين يبيمون ضمائرهم، ويقضون في وجه ثورة الشعب ونهضته، ويظلون أذئاباً موالهة لأسفادهم الذين يريدون القضاء على الشعوب^(١٤)

والنابحون تمزقوا
كضفادع النهر الصغير
باعوا الضمير
رقصوا على شتى الأحيال
صنعوا قباب
من حبة، لكنها شمس العراق

طلعت عليهم

أحرقت تلك الإحبال.

ويتحدث البياتي في قصيدته (الباب المضاء) عن معاناة الفقراء، الذين يعلمون بانبثاق الفجر/ الثورة، وينتظرون بزوغ شمس الحرية والعدالة، وعن المستغلين الذين يقامرون بأرواح هؤلاء الناس، مستلهماً المثل المضمن في البيت القائل^(١٥)

تعدو الذئاب على من لا كلاب له

وتتقي صولة المستأسد الحامي

يقول البياتي في تلك القصيدة^(١٦)

الليل والباب المضاء وأصف قلبي ليتوزأ

بلا وجوه يعلمون

بالضجر والحقى، وصناع الظلام

يتاجرون بما تبقى من سموم

((كل الدروب، هنا، إلى روما تؤدي))

والذئاب

تسطو على من لا كلاب له، وسفاكو الدماء

يقامرون بما تبقى من رصيد.

وواضح أن العيس، من خلال استحضار

هذا المثل، يريد تأكيد أن الحق الذي لا يُدافع

عنه بالقوة يضيع ويموت، والذئاب لا تتعرض

للعاشية التي تحرسها الكلاب، بل تتعرض لتلك الماشية التي هي من غير حراس. وواضح أيضاً أن البياتي في المقطع نفسه يحدث تقاسماً مباشراً مع المثل القائل: ((كل الطرق تؤدي إلى روما)) وهو مثل معاصر، وله منهل هو: ((كل الدروب تؤدي إلى الطاحون)).

وهكذا وجدنا أن استلهم البياتي للفرات الشعبي لم يكن لغرض الزينة أو استعراض الثقافة، بل كان استلهاماً هادفاً وفاعلاً. أراد به البياتي أن يكون جسراً بين الماضي (الفرات الشعبي) والحاضر (الواقع المعاصر)، من أجل أن يمس الإنسان العربي وأحزانه اليوم بتكرره باستمرار، وقد وجد البياتي في هذا التراث ما يمثل الجذر الإنساني الواحد، الذي يفذي روح الإنسان، ويمده بنسج ثقافته ومعرفته واحد.

ومعاً سبق نستج ما يلي:

- أ- تكرر في شعر البياتي ثلاثة أنواع من الحكايات الشعبية وهي: أ- حكايات تحمل دلائل العجاة وبشائر الخلاص (السندباد)، ب- حكايات مفرقة في الخيال تحقق للبياتي عالماً سحرياً خيالياً، يحقق من خلاله ما لم

كما يكثر فيه أيضاً أمثال تقضح الانتهازيين والوصوليين وأصحاب الوجوه المتعددة.

برزت من خلال التراث الشعبي مواضيع:

العذاب، والانبعاث، والفقر، والمبثية، والانتهازية.

يستطلع تحقيقه على أرض الواقع (مصباح علاء الدين). ج - حكايات تقضح الواقع المزيف المخزي لهذا العصر (مضة أبي العلاء - فارس النحاس).

٢- يكثر في شعر البياتي أيضاً الأمثال الشعبية التي تحث على الدفاع عن الحقوق،

المواشي

- | | |
|--|--|
| (١) البياتي (تجريتي الشعرية) ص ١٤. | محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص ٩١. |
| (٢) ينظر (ألف ليلة وليلة) ١/٢ وما بعدها. | (١٢) الديوان ١/١٤٨. |
| (٣) الديوان ٢/١٨٠ - ١٨١. | (١٣) أبو سعد، أحمد (قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية) مكتبة لبنان، بيروت، ط ١، ١٩٨٧ ص ٣٨٨. |
| (٤) الديوان ١/٤٣٠. | (١٤) الديوان ١/٣٠٣ - ٣٠٤. |
| (٥) الديوان ٢/١٧٤. | (١٥) البهت للتلحفة، ينظر: أبو الفرج الأصفهاني (الأشياء) دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية) ١/٧٩. |
| (٦) الديوان ١/٤٧٦. | (١٦) الديوان ١/٣٢٠. |
| (٧) ينظر: (ألف ليلة وليلة) ١/٥٣. | |
| (٨) الديوان ٢/٢٤ - ٢٥. | |
| (٩) الميداني التيسابوري (مجمع الأمثال) ١/١٢. | |
| (١٠) الديوان ١/٤٠٥. | |
| (١١) الزمخشري، جابر الله أبو القاسم محمود بن عمر (أساس البلاغة) تح: عبد الرحيم | |

المصادر والمراجع

- الأصفهاني، أبو الفرج (الأشياء) دار إحياء التراث العربي، بيروت، (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية) بلا تاريخ.
- البيهقي، عبد الوهاب (تجريتي الشعرية) منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٦٨. (الديوان) دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٩٠.
- الزمخشري، محمود بن عمر (أساس البلاغة) تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت بلا تاريخ.
- أبو سعد، أحمد (قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية) مكتبة لبنان، ١٩٨٧.
- مؤلف مجهول (ألف ليلة وليلة) تقديم، عفيف حاطوم، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩.
- الميداني التيسابوري، أحمد بن عمر (مجمع الأمثال) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥.

التناص مع الحكايات الشعبية في الشعر العربي الحديث والمعاصر (دراسة تطبيقية)

ملخص البحث

أ. د. جودت إبراهيم*

إن أي نص فني مكون من نصوص أخرى^(١). ولعل مصطلح التناص مدين في شؤنه لميخائيل باختين ثم أخذت كريستيفا مفهوم (الحوارية) عن باختين، ووضعت له مصطلح التناص، وأشار نقادنا العرب القدماء إلى أن المؤلف مجموعة من النصوص عتروا عنها بأن الشعر صناعة، ولعل شعراء العربية منذ العصر الجاهلي مارسوا في إبداعهم التناص إذ تفاعلت نصوصهم مع نصوص غيرهم^(٢). وعرف النقد الأدبي العربي القديم مجموعة من

المصطلحات النقدية التي تقترب جداً من مفهوم التناص منها الاقتباس والتصمين والمعارضة والنقيضة والسرقلة الأدبية وغيرها... وظهر مصطلح التناص عربياً في جهود النقاد المعاصرة أمثال: محمد بنيسو محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض ليعني أن التناص هو حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق وآخر حاضر لإنتاج نص لاحق. لفتنا في هذا البحث بدراسة التناص مع الحكايات الشعبية في الشعر العربي الحديث والمعاصر في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين يزيدون على خمسة عشر شاعراً راعينا في اختيارهم أن يمثلوا أكثر البلدان العربية خلال القرون العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

* أستاذ في جامعة البعث، حمص، سورية

(١) بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث بيناته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توفيق - الدار البيضاء، ج: ٣، ط: ٢، ١٩٩٦م، ص: ١٨٣.

(٢) يقطبي، سعيد. افتتاح النص الروائي - النص - السياق، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩٨م، ص: ١٠٠.

١- مقدمة

يُعرف محمد مفتاح التناسع بقوله: "تتلاقى نصوص مع نص حدث بكييفيات مختلفة"^(١). ويرى أن التناسع شيء لا مناص منه (٢) وكأنه يكرر مقولة بارت: "إن التناسع قدر كل نص مهما كان حجمه"^(٣). ويرى عبد الملك مرعاش أن التناسع هو حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق وآخر حاضر لإساج نص لاحق^(٤) أما الغدامي فيقترح مصطلح تداخل النصوص واتصوص المندخلة يقول: "النص المائل أماما هو نتاج لملايين النصوص المخترمة في الذاكرة لإنسانة خاصة في شقها لا الواعي"^(٥) ومجد تكرار المقولات كريستيفا وبارت ورفاتير وغيرهم.

٢- الدراسة التطبيقية.

قما في هذا البحث بدراسة التناسع مع الحكايات الشعبية في الشعر العربي الحديث والمعاصر في أعمال عدد من الشعراء العرب المعاصرين يزيدون على خمسة عشر شهراً وعين في احتياهم أن مثوا أكثر البمدان العربية خلال القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين ومن هؤلاء الشعراء برار قسامي وأدوبس (سورية) وإيباس أبو شبكة وإيليا أبو ماضي والأحفل نصغير (لبنان) وبدر شاكر السياب (لبنان) ومحمود درويش (فلسطين) وسعاد الصباح (الكويت) وعبد العزيز المقلح وعبد الله ابردوسي (اليمن) وقاسم حداد (البحرين) وأحمد شوقي وأمل دنقل (مصر) ومحمد القيسوري (السودان) وأحمد رفيق مهدوي (ليبيا) وأبو القاسم الشابي (تونس) وغيرهم.

٣- التناسع مع الحكايات الشعبية:

يشكل التراث جزءاً مهماً من تاريخنا، ومكوناً من مكونات ثقافتنا، والإنسان مع عموه يكتسب معرفته بهذا التراث وكلما كان الإنسان يسعى وراء تحصيل العلم، ردادت معرفته بهذا التراث ويشكل التراث بمختلف جوانبه جزءاً مهماً من ثقافة الشاعر لاسيما أنه ابن بيئة الحتم بتفاصيلها المعاشة، وتفاعل معها، فاستلهم بعض جوانبها في شعره إضافة إلى التراث العربي المعروف لدى متلقيه، ولدي يخلق تواصلاً معه. وهذا التراث هو نتاج الثقافي

^(١) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢١

^(٢) نفسه ص ٢٢

^(٣) سومقيل، ليون، وآخرون: دراسات في النص والتناص، ص ٣٨

^(٤) نفسه، ص ٥٥ - ٥٨

^(٥) الغدامي، عبد الله: لماذا النقد المعوي، ص ١٥

الاجتماعي والمادى لأفراد الشعب، المكتوب والشعوي الذي وصل إلينا من الماضي ليعيد أو القريبه^(١) وهو نتج تراكم كمي وكيفي لخبرات طويلة تعود إلى بدء استقرار الإنسان على الأرض ووساطة بها، وأنه ناتج تفاعل حدي داخل هذا المجتمع، وبينه وبين بيئته الطبيعية، وبينه وبين المجتمعات الأخرى، ولثقافات التي أتاحت به الأحداث أن تماس مع ثقافته، عبر تطور زمني شكّل في النهاية منظومة فكرية تتدرج في إطارها مفاهيمه الاجتماعية، وتشكل في صيورها أنماط السلوكية، بل ورؤاه السياسية^(٢)

لقد تعددت أشكال التراث الشعبي من سير، وأمثار، ونكتة، وأغنية شعبية، وحكاية وغيرها، وكلها تعطي الشاعر إذا ما أسلحها قدرة على التعبير عن شعوره والعودة إلى لتراث الشعبي، وتضمن الأدب بحكمه ومواعظه، وحتى بلهجته المتصلة بأعرافه وتقاليده هي (وصح مثال على ذلك التفاعل الحي بين أجزاء التاريخ، فكان الأديب باستلهامه إياها ((صوت صمع سيمفونية من الأصوات لمي تتجاوب عبر الزمن، وعبر حدود المكان واللغة والجنس وإحصارات بعامة))^(٣) بما فإنّ لعودة إلى هذا التراث -مثاله- تعبيرة بسيطة، هي أشبه بالمرور «ثقافة الموحية

وبحكم نشأة اشاعر نزار قباني في حارة شعبية من حارات دمشق بقدمه. تكون لديه موروث شعبي كبير يعكس في شعره بشكل واضح، ضفة إلى تأثيره بالتراث الشعبي العالمي نتيجة لأسفاره الكثيرة، يقول نزار في قصيدة «تكتين الشعر وأوقع أما»:

هكذا أنت منذ ثلاثين سنة

منذ ثلاثمائة سنة.

منذ ثلاثة آلاف سنة..

إعصار محوس في زجاجة^(٤).

ونلاحظ هنا استبهاام الشاعر لحكاية (علاء الدين والبابوس السحري) بعد امتصاص دلالتها، وعادة إنتاجها بما يناسب نضجاً مقبلاً علاقته التناسية معها، على النحو الآتي

^(١) الفس، دروعة عبد الحفيد الناص في الشعر العربي (الشعر الفلسطيني أموزجاً)، من: جعفر جودت إبراهيم، إر المعارف - حمص، ٢٠٠٨م، ص ٢٦٩.

^(٢) القصبي، سيد محمود: الأسطورة والتراث، ط ١٩٩٢، الناشر سينا للنشر، ص ١٧ - ١٨.

^(٣) المرجع نفسه - ص ٣١٠.

^(٤) قباني، نزار: تكتين الشعر وأوقع أنا: مج ٢، ص ٩٠.

المدلول (الخاص بالشاعر)

الشاعر

المرأة التي يخاطبها الشعر

لدال (الحكاية)

علاء الدين

عفريت الفانوس

ويستلهم الشاعر شخصيات من الموروث الشعبي مثل شهريار وعنزة وديك الحنّ الحمصي ومن ذلك قوله في قصيدة "ديك اجنّ الدمشقي":

ولقد قتلتك عشرَ موآتٍ

ولكنّي فشلتُ

وظننتُ، والسكّين تلمعُ

في يدي، أنّي انتصرتُ

وحملتُ جثتكِ الصغيرةَ

ظني أعماقي لو سرتُ

ومحشّتُ عن قبرِ لها..

تحت الظلام فما وجدتُ

وهربتُ منك.. وراحتني

أنّي إليك.. أنا هربتُ

حسنة.. لم أقتلكِ أستاذ..

ولنما نفسي.. قتلتُ..^(١)

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر قصّة (ديك اجنّ الحمصي) المعروفة في تراثنا الشعبي، وديك اجنّ هذا كان معاصراً لآبي نّام، قتلَ حبيته "ورداً بعد أن دسّ له عبيد ابن عمه بالحياة، ولكنّه عندما اكتشف الحقيقة أحرق حثتها وصنع من رماده كأساً يشرب فيه الخمر ويكي على مبرها، ولم يكر نزار هذا الاستلهم فقد صرح بذلك بدءاً بعنوان القصيدة ومروراً بما ترويه هذه القصيدة وما تهيج إليه، فهو يتبدله نسبة ديكِ الجنّ من الحمصي إلى الدمشقي يعربُ عن إحماد ضالّته العنبة في قناع ديكِ الحنّ وجعله معادلاً له في هذه التجربة، فقد وجد نزار في

^(١) قبّاني، نزار: ديكِ الجنّ الدمشقي: مج ١، ص ٥٥٠ - ٥٥١

المضمون اخراق لهذه الأسطورة التدرجية وما تتصف به من وضوح وشفافية ونبابع جماعية وتاريخية ما يحلم رؤيه الشعرية فحول القصة كلها في هذا الاتجاه.

واحتل التراث لتقديم مرنة متقدمة من خلال الرموز وإشارات في شعر خليل مطران ولا بد لكل عارف بهذا التراث انتليد أن يترك بصمة واضحة في شعره، يقول مطران:

عَجَبٌ ضَخَامَتُهَا وَدَقَّةُ صُنْعِهَا كَمْ رُقِيَةٍ مَعَ غِلْطَةِ الْأَغْصَانِ
مَنْ كَانَ يَحْسِبُ أَنَّ عَنْتَرَةَ يُرَى مَتَفَوِّقاً طَرْفَاً عَلَى الشُّعْرَاءِ

ولنلاحظ في بيته الثاني قوله "عنترة يرى متفوقاً"، فمن المسلم به أن عنترة تفوق بجودة شعره وطرافته، فالشاعر يوطئ هذه الدرية التي صبغها فكرة بهداسيت. وهذا يؤكد ما أن الشاعر يقيم رن مهماً للتراث المخلد في ذاكرته ويسمى هذا النوع من الناصر، الناصر بالعرض ونوعه إشاري. ولملح مرة ثانية ذلك في قوله.

مَا كَانَ عَنْتَرَةَ فِي الْقِسْمِ غَيْرَ قَتْلَى بِمَسِيرِي لَهُمْ مَا يَرَاهُ قَادَةُ الْأُمَمِ
إِنْ أُمُكِّنَ الْحُبُّ مِنْهُ جَبْنَ حَتُونُهُ فَاسْمَعِ لِنَاسٍ بِهِ أَشْرَقَ النُّفُومُ

فهو هـ ما يشير إلى المكاة التي احتلها عنترة في قومه بعد أن ظهرت فروسته وشجاعته وسله فهو نناصر بالمعنى من حيث الاقتباس من التراث العربي لتقديم من خلال رمز (عنترة) الرمز الشعبي المعروف بطولته ويظهر ذلك مرة أخرى من خلال قوله:

عَلَى أَنْ لَيْلَى بِعَسَدٍ عَامٍ تَصْرُمَا سَلْتُ وَسَلَّ الْمُفْرِي لَهَا مَا تَقَسَّمَا
وَعَاشَ جَمِيلٌ نَاعِمَ الْبَالِ مُكْرَمَا كَانَهُمَا لَمْ يَسْتَقْبِحَا مُحَرَّمَا

هذه هي قصيدة "الجنين الشهيد" وهي قصيدة ممتازة أطلق عليها بعض النقاد المحدثين إلساذة العصر الحديث، وتتضمن قصة واقعية جرت في مصر حضر الشاعر ووثعها، كما شهد حكاية العاشقين وهذا استحضار قصة مجنون ليلى من التراث الشعبي وهي قصة عشق معروفة.

والتاريخ العربي مليء بالحكايات الشعبية، التي أصبحت جزءاً من التراث العربي، ومكوناً أساسياً من مكونات الثقافة العربية ولم يكن محمود درويش - مخروبه انثقافي الكبير - غافلاً عن هذا التراث الثقافي، إذ نراه يتعامل مع هذه الحكايات الشعبية، ومنها حكاية السندباد هذا ليطل الشعبي الذي يحب المعامرة حاكماً بالأفصل، وإن هذه الحكاية تثير في نفس الشاعر وشعبه معاني رنكات الحاطر، وهي هنا محاربة الكيد الصهيوني، وتحمل الشالد في سبيل الحصول على الحقوق المغتصبة، فيقول محمود درويش:

صوتك الشفاف..كم لف شراع السنغوية

عبر البحار

بغزل الزرقه لحناً بين أضلاع القواد^(١)

وافترضت الشاعرة سعاد الصباح في تناصاتها مع لثراث الشعبي على حكايات ألف ليلة وليلة وأبطالها، ومن أهم الشخصيات التي تم استدعاؤها شخصية السنياد وهو ذلك البطل لأسطوري المعاصر الذي لا يكاد ينهي من رحلة حتى يشرع في رحلة أخرى مجهولة العوالم والأفاق^(٢) وذلك في قولها:

كويت، كويت

هنا ابتدأت رحلة السنياد

هنا وردة البحر أرهت^(٣)

ومعروف أن الكويت محكم وقرعها على الخليج العربي قد اهتمت بصناعة السمك وكانت علاقتها حميمة بالبحر، ولتدلل لشاعرة على هذه العلاقة وعراقتها جعلت البطل (سنياد) في دل رحلته ينطلق من الكويت فيما ريد للحكايات الشعبية بأواقع، وهذا ما أعطى لقصتها طاقه تعبوية. وأما في قولها:

فلماذا لا ترى في معصمي إلا السوار

ولماذا فيك شيء من بقايا شهر يار؟^(٤)

فقد استدعت الشاعرة العلامة اللسانية (شهر يار) في سياق القصيدة التي تطلب من لرجل فيها أن يكون صديقها وهو بأبي ذلك، فكأنما في هذا التمتع ما يشبه شهر يار الذي ينظر إلى المرأة نظرة دويه وهي للشهرة فقط، والمعروف عن كتاب ألف ليلة وليلة بأنه: صدر الملك شهر يار، كلما يأخذ بتاً يكرأ يريل بكارتها، ويقتنها من ليبتها، وربما لهذا السبب نراها تقول:

أنا الخليجية

الهاربة من كتاب ألف ليلة

ووصايا القليلة

وسلطة الموتى^(٥)

^(١) ديوان محمود درويش المجلد الأول قدم له محمد دكروب - دار العودة بيروت - الصفحة ٢٩، قصيدة / أغنية كبيرة إلى فيروز /

^(٢) الفقس، د. روعة التناس في الشعر العربي، مراجعة: د. جودت إبراهيم ص ٢٨١

^(٣) بركات حاجلة إلى وطني، ص: ٤٥

^(٤) في البدء كانت الأنثى، ص: ٩

^(٥) فتافيف امرأة، ص: ٤٩

فكان اشاعره في تناصها هذا بهرب من نتيجة معادها (القتل) فجعلت نفسها كالسجين المحكوم عليه بالإعدام ولكنه يستطيع الهروب، وهي لا ترى نفسها محاربة من شهيد بل من القسلة والقوانين، فكل شيء يفرص قوايين قاسية بحق المرأة مفيدة لحريتها، ومُجمل تناصاتها لا يقف عند المستوى الإشاري بل تتحاور مع نصوصها الشعرية حتى تعدو من لمة المصيدة لا عالة عليها مما سبق من تناصاتها محد أن هناك سبباً لتناصاتها انكسرية مع حكايات ألف ليلة وليلة، ربما لأنها وجدت فيها ما يشبه الواقع العربي في قوائمه المقيده لحق المرأة ولكن مثل شهرزاد يستهوي الشاعرة فهي امرأة التي استطاعت أن تعاند قدرها المحتوم وتتصر عليه بكائها، فرى الشاعرة تستدعي هذه العلامة اللسانية وذلك في قولها.

ثم أروي لك شعراً لم يقله الشعراء
وحكايا لم ترد فيما رواه الحكماء
وكأنني شهرزاد الحب عادت في الخفاء
لنرد الليل القاتل عن سيدها طول المساء^(١)

ومن شدة إعجابها بهذه شخصية تريد أن نمشها في دورها وهو يتدح حكايات مشوقة ليتناص لها (امتصاصي) ومرة أخرى براها تعظم وصفها فتقول.

كان أسطورة مجيد
ما روتها شهرزاد
سوف يبقى في حنايانا إلى يوم المعاد^(٢)

وهذا الشخص (جمال عبد الناصر) لو كان في زمان شهرزاد لاشتهر أكثر من أي حكايات، ولكن لوجوده في وقت لاحق لم يرد في حكايات شهرزاد، ومع ذلك فهو شخص أسطوري بالمجازاته التي ستبقى إلى آخر الزمان، مع هذه الكثرة لتناصاتها مع الحكايات الشعبية ألف ليلة وليلة، لأن هناك سمات تدل على تناصاتها مع عادات وتقاليد شعبية، فالإنسان مهما علت مرتبته يبقى متأثراً بالمحيط الذي يعيش فيه وذلك في مثل قولها:

لماذا كلما ذهبنا إلى خان الخليلي
أشتري لك التعاويذ الفرعونية
وكل الحجابات^(٣)

(١) أمية، ص: ٩٦

(٢) أمية، ص: ٩٦

(٣) قصائد حب، ص: ٥٢.

فتناصها مع الموروث التراثي من مفاهيم وتقاليد قديمة ، ولكنها لا تشير إليها بل تسقطها على نفسها بطريقة تنم على وعي لبنا الموروث وهضم له وإعادة صياغته بشكل يتناسب مع طبيعة الموقف الشعري ، فكل غايتها من هذا التناسع ، طهار مدى تعلقها بحبيها وخوفها عليه فوجدت في الموروث الشعبي ما يجمعها .

ولقد بهل الشاعر عبد العزيز المقالح من الحياة الاجتماعية العامة واغترف من معيها من أجل خدمة النص وإثرائه بهذا لغني ، فرح يصن أشعاره شيئاً من هذا التراث يقول :

أقعى الضمير في دياركم ومات

فكان هذا الهول والأحزان

كاست الهزات

لا سفن البحر ولا الفضاء

تُنقذكم من قبضة الفضاء

فقد طفى الطودان

وكان يا ما كان^{١١}

فالشاعر يتحدث هنا عن صمائر اساس لشي مات ، فكانت المأساة والأحزان نتيجة ذلك ، فلا شيء من الحرج يأتي ليقذكم مما أنتم فيه ، فقد حدث ما حدث ويحتم بقوله (كان يا ما كان) فالشاعر يتحدث هنا على شكل حكاية ، والتناص هنا هو تناص أسلوبى إذ استخدم الشاعر المقالح أسلوب الحكاية الشعبية متخذ ذلك طريقة في عرض مقصده الذي يرمي إليه ومن التناصات لديه مع الأماثل أيضاً قوله في قصيدة له مهداة إلى أحد زملائه بعنوان (صراح في ليل بلا نجوم) يقول :

سمعتها عند الدحي صماتها	ما أشبهه ليلية بالبارحة
سمر الجماهير اللواتي بما	أنت تغنى أصبحت نالحة
تعشرت أقدامها ، أجهضت	أحلامها في حظيرة جامعها ^{١٢}

فهو يستذكر تلك الليلة مع زميله مفتتحاً العرضة للتوجه للجماهير ليعية التي كانت سعيدة من قبل ثم تبدلت نتيجة الظلم والطلم إلى الحزن والنوح ، معبراً عن ذلك من خلال المثل العربي القديم (ما أشبه الليلة بالبارحة)^{١٣} الذي يدل على التشابه بين شيئين اثنين ، إذ إن ظلمه أدبيلتين متشابهة ولكن هت الليلتان في ايمن يستا

^{١١} لا بد من صناعاء ، ص ٣٧ .

^{١٢} هوامش يمانية : ص ، ٤٢٧ .

^{١٣} معجم الأمثال العربية : ج ٣ ، خير الدين شمسى باشا ، ص ٢٢١٠

متشابهتين، والتناص هنا هو اقتباسي كامل غير محوّر. وكذلك نجد التناص عنده مع الحكايات شعبية في شعره، ويظهر ذلك جلياً واضحاً عندما يتحدث عن الحقيقة في قصيدة له بعنوان (الحقيقة):

تَبَحْتُ أثارَ أَقدامِها في المقامرات
فوقَ المحيطاتِ عبرَ جميعِ البلادِ
سألتُ الملايينَ من عاشقيها
سألتُ الطيورَ التي رافقتُ رحلةَ السندباد^(١)

يتحدث الشاعر هنا عن الخمسة الغائبة الضائعة، فاشاعر يبحث عنها في كل مكان حتى في الأماكن البعيدة، ويرى استخدامه كلمة (السندباد) إشارة إلى لرحلة تطويله في القصص سعي عن السندباد فكان الشاعر يرمز إلى أن الحقيقة ليست معروفة، والتناص هنا هو تناص إشاري بالعلامة اللسانية واستعار الشاعر قاسم حداد بعض النصوص الشعبية وأعاد إنتاجها، يناسب ومقصديته ونحو ذلك طريقين: ١- الحكاية من ذلك سئلهم الشخصيات الأساسية في ألف ليلة وليلة شهرزاد وشهرزاد. ففي استلهاهم شهرزاد يقول:

نهرُ الدموعِ على الحدودِ مثل
وشهرزاد
تطوي عباؤها الممزقة السوداء
لتقول في عين النهار
قصص الحقيقة حين يتمحر الخيال^(٢)

فشهرزاد في بعض الشاعر مختلف عن شهرزاد التي كانت تحكي قصصها في الليل وتسكت عن الكلام عندما تدرك الصباح^(٣) إنها تطوي أحزائها لتجهر بالحقيقة نهاراً بكر وصوح بعيداً عن أي وهم أو ريب ونقول في بعض آخر مستلها شخصيّة شهرزاد:

^(١) لا بد من صمغ: ص ٨٠

(٢) حداد، قاسم، قولني لا يا شهرزاد، البشارة

(٣) ألف ليلة وليلة: ج ١، تهذيب: الأب أنطون صالحي البسومي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط ٤، ١٩٥٦م، ص ١٣.

نحنُ هنا في عالم الحريم
في كهفٍ شهريارٍ في بغداد
ننيسُ الأبيض في المساء
وعندما يتسمُّ الصبحُ لنا
ثموتُ في السَّواد^(١)

مستقلاً دلالة شهريار الذي كان يروج لساء ويقتلهن^(٢) على العصر الحديث، شهريار لا يزال مقيماً بيننا حتى وقتنا هذا، ولا يزال عالم النساء خاضعاً لأحكامه التي نعترف بمرأه جسداً بقاربه الرجل، وبما يكثر وروده أيضاً في قصص ألف ليلة وليلة، القمقم والمارد^(٣) والشاعر يمتص من هاتين العلامتين دلالة حبس المارد في القمقم ويوظفها في نصه جاعلاً من نفسه مارداً محبوباً في قمقم هو جسده، يقول:

فإن لم تطلني
أيتها الحبيبة المغرورة
على العاشق الذي في عذوبة العذاب
فسوف يطلع ماردٌ
من هذا الجسد الصغير جداً
كما لو كان قمقماً^(٤)

وهو بهذا يمنع دلالة هاتين العلامتين بعداً ذاتياً، فكما يخرج من القمقم الصغير مارد عظيم مدهش كذلك سيجأني هذا الحبيب المعدب حبيته بما لا تتوقعه، فيخرج من جسده ليصل إليها إن بقيت بعيدة ولم تطلّ عليه. ويجد في الشعر العربي الحديث والمعاصر بعض القصص والمعتقدات الشعبية القديمة من مثل قصة زرقاء اليمامة التي كدت أبصر خلق الله عن بعد، وهي امرأة من حذيس وكانت زرقاء العينين وترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت تنذر قومها بالجهوش إذا عزتهم فلا يأتهم جيش إلا وقد استدوا له حتى احتال لها بعض من غزاهم، فقطعوا شجرة وأمسكوه أمامهم بأيديهم فقالت لقومها إني أرى الشجر قد أقل لكم فكذبوها، وأعارت

(١) حنا، قاسم: من أمجدية القرن العشرين العربي، الإشارة.

(٢) ألف ليلة وليلة: ص ٦.

(٣) المصدر نفسه: ص ٣٢.

(٤) حنا، قاسم: من التهليل، قلب الحب.

عليهم وقُتلت لزرقاء. وتصرب بها العرب المثل لحدة نظرها^(١) والشاعر يستلهم هذه القصة في قوله:

تأمل في سرايب الألقى مأخوذاً

هي الأشجار

حدق في رمال الشارح العربي

في الإسفلت

في نكتها تمشي تدب

فمن يصدق ؟

كبت الأشجار

تمشي نحو عاصمة مصيبة

وكان الفتيّة اللاهون مندهلين

بالأشجار قادمة

وبحر خارج في راية رقاء

مأخوذاً

وكان الشارح العربي مسفوحاً

مدائنه محاصرة بأشجار العدو

الكامن المكشوف أحياناً^(٢)

فالشاعر يمتص هذه القصة في نصّه ويوظف دلالتها للإشارة إلى حال اللهو والغفلة التي يعيشها، إذ يحاصرها أعداؤها ونعيج عن صيدهم أو كشف مآربهم على الرغم من وضوحها.

ومن المعتقدات العربية العديدة المستحيلات الثلاثة: الغول والعنقاء والخلل الوقي، (والعول والعنقاء كائنات خرافية)، وإذا أريد ضرب المثل بصعوبة شيء أو استحالة قبل، من راسع لمستحيلات، والشاعر يستلهم هذه الفكرة في قوله:

^(١) من موقع ويكسبي

^(٢) حداد، قاسم: البحر، انتماءات.

أيها المستحيل الرابع

(ألفق بي

وتحقق^(١))

ففي تحقيق المستحيل الرابع دليل على انهدار الصعوبات وتحقيق آمانيه و'حلامه ومن تراث اليمن بعض الحكايات لثني أصبحت أعالي شعبية تُغنى حتى هذا العصر ، وقد استلهم الشاعر عبد الله البردوني إحدى هذه الحكايات معاً وهي حكاية (الدودحية) ووظفها في قصيدته "غريبات وكنا هه البلد" من ديوان "السمر إلى الأيام الخضر".

رحلتُ في ذلك التاريخ أدكرهُ كأنها ساعة يا (سعد) لم تزد
صباح قالوا: (سعود) قبل خطبتها حبلى (وحيكسان) لم يحمل وبم بلد
(الدودحية) تهمني في مواعينها أغساني العيار والأشواق والحسد^(٢)

والدودحية: هي بنت شابة وقعت في الحب في الثلاثينيات، وأدى بها إلى حمل صورة المحبوب في بطنها.. ولأنها من طبقة توفية انتشرت احكيه حتى وصل إلى قاصي منطقة تامر يصب مع أيه ومحبوها وشذ على ظهورهم انطبول وصدهم بالقطر ن، ودارت بهم الجموع على منطقة، حتى أصبحت تلك الحكة مادة الأغاني الشعبية مدة عشرين عاماً. وقد تفرقت الشعب في هذه لأغاني، فعبّرت عن التعبير، وعبّرت عن الشوق إلى المليحة. وعن الحسد لمن بالها، وحيكان: اسم لأكثر من وادي في أكثر من منطقة، حتى أصبح رمز الخصب. وهنا تناسل مع الأعاني الشعبية، وآلية التناص تقوم على اقتباس حرفي للعلامة^(٣) (الدودحية) من الأغنية ليمية اشهورة ودجها في السياق لشعري، إذ يتحدث الشاعر عن ذلك الإنسان المني الذي عرّب عن وطنه، وأخذ يعرف عن نفسه وعن أرض اليمن مما فيها من جبال وأودية وعادات وتقاليد وأعاني شعبية. وقد ورد ذكر هذه الأغنية في موقع آخر من الديوان نفسه في قصيدة "الهدهد السادس" يقول

ولكى، عليه عبيدة من أغنيات (الدودحية)
سقط المتاجر، والتجارة، والمضحى، والمضحيه

^(١) حداد، قاسم: فصل الحلم، شطابا.^(٢) البردوني، عبد الله: لأعمال الكاملة، ص: ٣٩٦^(٣) البردوني، عبد الله: لأعمال الكاملة، ص: ٤١٢

حتى البقاع هــرين من أسمائهن الجــــــــــــــــــميرة^(١)

فالشاعر يتحدث عن اليمن وما أصبح عليه من سوء الحال، وعن العملاء للمستعمر الأجنبي والأمريكي الذين يفتنور سياسته ويظهرون بأوهى الخلل لعريبه، وهم في الحقيقة خونه يترأ العربي الشريف منهم فقم الشاعر باستلهم العلامة اللسانية (اندودجية)، وآلية التاصر لها تقوم على امتصاص دلالة هذه العلامة وإعادة إنتاجها بما يتناسب ومقصدية الشاعر، ومن حكايات الأسعار في أرياف اليمن التي ذكرها البردوني، الحكاية التي تُروى عن المحتضر الذي يشاهد ملك الموت وفي يده سكين حمراء، أنه قد يعط بقبض روح شخص والمراد آخر، وعلى الخصوص إذا اشتبه اسمان.^(٢) يقول في قصيدته "أسمار القرية" من ديوان مدينة الغد:

من مدى الموت حين تحمر فيها
من ليالي حين منس (عليماً)
أوتسى مرشحاً فتأوى إليهم
من مخور جلودهم حمران
وعلى المنحصى مد (صباد)
للأذلاء حائطاً من أساود^(٣)

ففي البيت الثالث تصر مع الحكاية الشعبية، وآلية التاصر تقوم على تحويل بنية الحكاية وامصاص دلالتها وإعادة إنتاجها بما يناسب ومقصدية الشاعر إذ يتحدث في القصيدة عن ليالي السهر في القرى ليلية وما يجري فيها من أحداث السمر المسلية التي تتحدث عن الموت وأخرى وفي البيت الخامس يذكر اسم جنية (صباد) التي توصف بصيد الرجال، وهي أكثر طمعا في الأذلاء منهم، فتجهر لهم الأفاعي وتشرها على الجدران^(٤) وبردوني قصيدة بعنوان "سندباد ممني في مقعد التحقيق" من ديوانه "وجوه دحية في مرابا الليل". وكما نلاحظ يوجد لتناصر في عنوان القصيدة من خلال استحضار شخصيه "السندباد" وهي من أشهر شخصيات هذه الحكايات لشعبية، وكما نعلم أن عنوان أي نص مرتبط به ارتباط عضوي، فهو انماح بوصول إلى عمق النص والقصيدة تقوم على صوتين: صوت الأبا الشاعر، وصوت الآخر المحقق يقول:

كما شئت فتش، أين أخفي حقاليبي
ألسألتني من أنت؟ أعرف واجبي

(١) نفسه، ص ٣٩٢

(٢) المصدر السابق: ص ٢١

(٣) البردوني، عبد الله: الأعمال الكاملة، ص ٢١

(٤) نفسه، ص ٢٣

أجِبْ لا تُحاولْ، عمركَ، الاسمُ كاملاً ثلاثون تقريباً... (مثنى الشواحي)
رحلتُ إذنَ فيما الرحيلُ؟ أظنُّتهُ جديداً، أنا فيهُ طريقِي وصاحبي
إلى أين؟ من شعبٍ لثانٍ بداخلي متى سوفَ آتي! حينَ تظهِرُ غالبي^(١)

يُضفي البردوسي على السبباد دلالة اجتماعية وسياسية، ولسبباد ها هو الشاعر نفسه والذي يمثل كل مواطن يعني يشعر بالضيق ومعرض للحقيق في أية حركة يقوم بها، لأنه يريد من شعبه أن يعود إلى وطنه وأصالة اليمنية.

ويقوم الشاعر أدونيس بامتصاص قصته من قصص ((ألف ليلة وليلة)) والتي تقصُّ لنا قصة القمقم الذي حبس فيه اخني قبل أن يشمله الصياد الفقير، وذلك لكي يبين ما أدونيس حالة لا الاستقرار التي يعانيها المعترَّب في مجتمعه عن المصاحبة مع الواقع^(٢) يقول:

أجرحُ وجهَ ماء
أخرجُ من قنينة في البحر^(٣)

فالإبحار إذن هو المُتخذ من حالة الصياع والضعف. كما كان الإبحار والصيد مثقل الصياد الذي عثر على القمقم. فمن أراد النجاة عليه بالإبحار مثل السبباد^(٤). فهذا كان التناصُّ وفق قانون الامتصاص وفي قصيدة ((لا حدَّ لي)) يأمر السبباد سميت بالاستسلام للموج لأنه أجوَّاب يرفض الاستقرار بأرض. فالنُطواف لا انتهائي سمة السبباد وهو في الوقت نفسه سمة الشاعر الذي لا يفتأ يبحث عن آفاق جديدة يرتدها لذلك يسوي أدونيس بين الملاح الناه والشاعر لأنهما يرفضان الاستقرار^(٥) يقول أدونيس:

قلتُ لها أن تقطعَ الحبالَ
بينِي وبينَ الشاطئِ الأخيرِ
لا حدَّ لي لا شاطئَ أخيرٍ^(٦)
فقد قام الشاعر بامتصاص قصة السبباد وتوظيفها في السياق الشعري

^(١) البردوسي، عبد الله؛ الأعمال الكاملة، ص ١٢٢

^(٢) لغة الشعر العربي المعاصر من خلال أغاني مهدي المصطفى، ص (١١٧).

^(٣) الآثار الكاملة: (١ / ٣٧٨).

^(٤) لغة الشعر العربي المعاصر، ص (١١٩).

^(٥) لغة الشعر العربي المعاصر، ص (١١٩).

^(٦) الآثار الكاملة، (١ / ٣٨٤).

الدال المذلول
السندباد دائم العرجال ، والتغريب. (الشاعر أدونيس)

كما يستدعي أدونيس شخصيتي شهریار وشهرزاد ، وشهریار هو ابن ملك من ملوك ساسان بخزائن الهند واصين. وكان شهریار ملك سمرقند لعجم^(١) وشهرزاد بنت وزير شهریار كانت ذات حسن وجمال وأدب ، وقد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية^(٢)

لم يزل شهریار
في السرب المسالم ، في العرفة المطيعة^(٣)

إلى قوله :

لم يزل شهریار
حاملًا سيفه للحصاد
تسبب شهریار
أن تضيء الدروب الخفية^(٤)

وهكذا نجد أن أدونيس أعاد إلى أذهاننا قصة شهریار الملك الطالم الذي كان يتروح كل يوم فتاة حسنة ويقتلها عند طلوع لعجر إلى أن جاءت شهرزاد ابنة وزيره وتزوجته واستطاعت بدكااتها وحكيها أن تنجو من القتل فقد كاتب تحكي له حكاية حتى يطلع الصبح ولا تنتهي الحكاية فتكملها في اليوم التالي لتبدأ قصة جديدة .. وهكذا فادونيس هنا قام باجترار القصة كما هي دون أي تغيير يذكر.

^(١) مجهول: ألف ليلة وليلة ميدان الأزهر - مصر، المجلد الأول، ص (٢ ، ٥)

^(٢) مجهول: ألف ليلة وليلة، ميدان الأزهر - مصر، المجلد الأول، ص (٢ ، ٥)

^(٣) الآثار الكاملة: (٢ / ١٦٥ ، ١٦٦).

^(٤) الآثار الكاملة: (٢ / ١٦٥ ، ١٦٦)

نتائج البحث

- ١- تنوعت مصادر تناسع الشعر العربي المعاصر وآلياته مع الحكايات الشعبية، وهذا يعود إلى الثقافة العابية التي يمتلكها الشعراء إضافة إلى وعيهم العالي واستيعابهم للتراث العالمي.
- ٢- كان التناسع مع الحكايات الشعبية يقوم على استدعاء الشاعر للشخصيات الحكائية التي عاشت في انصوري السابقة المحتشعة، إضافة إلى استحضار حياة هذه الشخصيات وتجاربها ولم يجد الشعراء حرجاً في اقتباس بعض أقوالها، وكان بعض الشعراء يضع الجزء المقتبس أحياناً بين علامتي تنصيص.
- ٣- ينطلق الشاعر في تعامله مع النص مع الحكايات الشعبية من علة لخاصة به تكادس فيه حكايات متعددة ظاهرة أو خفية تجسدت بين يديه في عملية إبداع شعر ومحاولة إخراج المعاني والصورة الفنية في لباس فني جديد ويظهر في عملية الإبداع لديه احترامه للحكايات السالفة ولا يهمل عينا مدى اهتمامه بها.
- ٤- أظهر لتناسع مع الحكايات الشعبية انصهار شخصية المبدع مع يقدمه من إبداع ويعكس ارتباط المبدع بالآخرين.
- ٥- ملك النصوص الشعرية المدروسة في تناسعها مع الحكايات الشعبية فونين متعددة هي: الاقتباس والتضمين والاجترار والامتصاص.
- ٦- تجلت من خلال التناسع مع الحكايات لشعبية مفاهيم عديدة منها الوعي بالثمن الذي يدفعه الإنسان في طريق سعيه لتحقيق أحلامه لاسيما إن كان طريقه يحالف ما اعتده أساس الدفاع عن الأفكار والأحلام التي يحملها الإنسان، والعمل الدائم لتحقيقها.
- ٧- يبدو أن أكثر مظاهر التناسع مع الحكايات الشعبية فاعلية في عملية الإبداع تتمثل في تشكيل بنيات داخلية في النص قد تثير إلى التماثل وتآلف أو انخالف ولتقص، فقد يكون من أهداف التناسع مع الحكايات الشعبية توثيق دلالة محددة أو فيها، أو تأكيد موقف وترسيخ معنى، وبالإجمال إنتاج دلالة مؤثرة للنص في حالتي قبوله ورفضه بالتضمن الصريح أو بالتلميح.
- ٨- التناسع مع الحكايات الشعبية لا يكون تقنية جمالية إلا بتوافر ركيزتين تعملان في إطار السابق، أي علاقة النص بالنصوص الأخرى، وإطار الحويل، وكلاهما يتطور خلال إبداع نص جديد يتحقق فيه معنى النص الجامع الذي يتداخل مع نصوص عدة تضمن له تفاعلاً من نوع خاص نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحولات.

قائمة المصادر والمراجع

ويبليوغرافيا ذات صلة

المصادر:

الدواوين:

- ابن أبي سلمى، زهير: ديوانه - صنعة لأ - م الشتمري، تح: فخر الدين فباوة، منشورات در الآف والحديدة - بيروت، ط ٣، ١٩٨٠.
- ابن برد، بشار: ديوانه: جملته وشرحه: محمد الطاهر بن عاشور، لشركة التونسية للنشر، تونس، اشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٦.
- ابن شداد، عترة: ديوان عترة بن شداد: تح: لوري العطوي، اشركة المساسة للكتاب - بيروت، ط ١، ١٩٦٨.
- أبو تمام، حبيب بن أوس: ديوان أبي تمام، شر: الخطيب الترمذي، تح: محمد عمدة عزام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥.
- أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، شر: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي - بيروت، ١٩٨٥م.
- أبو شبكة، إلياس: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩١.
- أبو ماضي، إيليا: الديوان، تصدير: د: سامي الدهان، دار العودة، بيروت، ط: ١، ١٩٨٦.
- الأخطل الصغير، بشار: الخوري: انديوان، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع - بيروت.
- أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة - بيروت، ط: ١، ١٩٧١م.
- امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط ١، ١٩٦٩.
- البردوني، عبد الله:
 - الأعمال الكاملة - المجلد الأول - دار العودة - بيروت - ١٩٨٦م.
 - الأعمال الكاملة - المجلد الثاني - دار العودة - بيروت - ١٩٨٩م.
- حسان، قاسم: (جميع لقبوسات والمعلومات ذات الصلة بالشاعر مأخوذة من موقعه الإلكتروني الخاص لعدم توفر أعماله في مكتبات).
- الحمداني، أبو فراس: ديوانه، رواية أبي عبد الله الحسين بن خلوية، دار صادر، بيروت.
- الحزامي، دعبل: شعر دعبل الحزامي، صعه عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق (دط).
- ص ٩٧
- دنقل، أمل: الأعمال الكاملة، مكتبة مديولي (القاهرة) دار العودة (بيروت) ط ٢، ١٩٨٥.

- السياب، بدر شاكر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية، بغداد، ٢٠٠٠، ط ٣.
- الشامي، أبو القاسم: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- الشوكاني، محمد بن علي: ديوانه، دار الفكر بدمشق، ١٩٨٢ م.
- شوقي، أحمد: الشوقيات، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط: ١، ١٩٤٦.
- الصباح، سعاد: إليك ولدي، دار سعاد الصباح - الكويت، ط ١، ١٩٨٦ م.
- الفيتوري، محمد: الديوان، دار العودة، بيروت، ط: ١.
- قباني، نزار: الأعمال السياسية الكاملة - المجلد السادس، منشورات نزار قباني - بيروت ط: ٢، ١٩٩٩ م.
- المتنبي، أحمد بن الحسين: ديوان المتنبي، شرع لعسكري، طبعة وصححه ووضع فهرسه مصطفى اسفا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلي، ج ٤، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط ٢، ١٩٥٦.
- المعري، أبو العلاء: ديوان سقط الزند، شرع عمر فاروق الطباع، دار الأرقم - دمشق، ط ١، ١٩٩٨.
- المقلح، عبد العزيز: ديوان عبد العزيز المقلح، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠.
- الموسوعة الشعرية (مكتبة لكرونية للشعر العربي - مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار الثالث).
- المراجع العربية:
- ابن طباطبا: عيار الشعر، قح. د. عبد العزيز ناصر المانع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م.
- ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: ١، ١٩٩٦ م.
- ابصري، عبد الجبار داود: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد بغداد، ١٩٦٦.
- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بثبوية وتكوينية، دار السور - بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢ - ١٩٨٥.
- جمعة، د. حسين: المسار في النقد الأدبي، دراسات في نقد النقد للأدب القديم والحديث، اتحاد الكتاب العرب دمشق - ٢٠٠٣ م.
- الحاوي، إيليا: أبو ماضي شاعر التأمل والفلسفة دار الكتب اللبنانية - بيروت: د. ت.
- حلي، أحمد طعمة: انناس بين أسطورية ولتطبيق شعر البياتي نموذجاً، منشورات لبيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٧ م.
- خوري، سامي (و) إلياس رحيم: إلياس أبو شبكة في علواء، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.
- دغيم، د. محمد: مهرجان رفيق الأدبي - منشورات جامعة قارونس، بنغازي، ط ١، ١٩٩٣.
- دهمان، د. أحمد: النقد العربي القديم، مديرية المطبوعات والكتب الجامعية، ط ٣، ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧.
- دهمان، د. أحمد وعيسى، د. محمد: البلاغة العربية، منشورات جامعة البحث، ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.
- سليم، جورج: إيليا أبو ماضي دراسة عنه وعن أشعاره لجهولة، دار المعارف، مصر، د. ت.

- الغدّامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشرّحية (قراءة نقدية لمروّج إنسان معاصر) - النادي الأدبي الثقافي - جدة ط١ - ١٩٨٥
- العنّس، دروّة عبد الحميد: التّاصرّ في شعر عربيّ (الشعر الفلسطينيّ أعوذجاً)، مرّجة د. جودت إبراهيم، دار المعارف - حمص، ٢٠٠٨م
- الكبّشي، سالم: وميض البارز العربيّ (نصوص ووثائق عن لشاعر أحمد رفيق المهدوي)، مكتبة التمر، بعازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٥.
- المساوي، عبد السلام: البنيات الدالة في شعر أمّ دُقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ط) ١٩٩٤.
- مفتاح، محمد:
- تحليل الخطب الشعري استراتيجيّة التّاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ - ١٩٨٥
- و، ط٢ - ١٩٨٦ م
- في سيماء شعرا القديم، دراسة نظريّة وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٢.
- يقطين، سعيد: مفتاح نصّ الروائيّ (النصّ، السبق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩م
- المراجع المعرّبة:**
- باختين، ميخائيل:
- الخطابات الروائيّة، ترجمه برادة، ح١، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٨٧.
- (المبدأ الخواري)، تر: فكري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط٢ - ١٩٩٦.
- تاديف: النقد في القرن العشرين ترجمه قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣
- تودوروف، تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠
- جينيت، جيرار:
- متخلّ لجامع النصّ، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٨٦.
- طروس الأدب عن الأدب، مجموعة مقالات لعدد من النقاد جمعها وقام بترجمتها محمد خير السقاقي في كتاب بعنوان: دراسات في النصّ والتناصية، مركز الإنماء الحضاريّ حلب، ط١، ١٩٩٨
- كرستيفا، جوليا:
- أنسيمولوجيا - سوي باريس ١٩٦٩.
- مدخل إلى السيمولوجيا - سوي - باريس ١٩٧٨
- عدم النصّ، تر: فريد زاهي، مرّجة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سلسلة معرفة الأدبية، ط٢، ١٩٩٧

الدوريات:**مجلة جامعة البعث:**

- إبراهيم، دجودت، والمقس، روعة: مصادر التناس في الشعر الفلسطيني في اشعيات (الأساطير المحلية أنموذجا)، مجلة بحوث جامعة البعث العدد ٢٧، ٢٠٠٦
- إبراهيم، دجودت، والمقس، روعة: تناس اشعر الفلسطيني مع الشعر العربي القديم. مجلة جامعة البعث، المجلد / ٢٩ / اعداد ١٦ لعام ٢٠٠٧.

مجلة جامعة حلب:

- إبراهيم، دجودت، والمقس، روعة: مفهوم التناس وتجلياته في أعمال نادر الصنف الثاني من القرن العشرين، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ٥٠، ٢٠٠٥.

مجلة المعرفة:

- ماضي، شكري: ما بعد البنية (حول مفهوم التناس)، ورقة الشفافة، دمشق، ع ٣٥٣، ١٩٩٣م.
- مجلة الموقف الأدبي:
- موسى، خليل: تجليات القصيدة المخرجة في شعر نزار قباني، ع ٢٢٣، ٢٠٠٦م

الفكر العربي المعاصر:

- رولان، هارت: نظرية النص، ت: محمد خير الشامي، بيروت ع ٣٠، ١٩٨٨

الإنترنت:

- محرك البحث Google
- محرك البحث Google، نوافذ أدبية وكتاب - الأخطى الصغير.
- موقع الشاعر قاسم حناد: <http://www.qhaddad.com>
- موقع ويكيديا: <http://ar.wikipedia.org>
- الموسوعة الشعرية / الإصدار الثالث (تصدر عن مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم - دبي - الإمارات العربية المتحدة)
- مكتبة الشاملة / الإصدار الثالث

التنافس من منظور هازم القرطاجني

الحسن بواجلابن

تقديم:

إن للتراث البلاغي العربي أهمية بالغة في تفسير الفاعلية الشعرية، وتحليلها، وإسحلا، مواطن حمالية الفصيدة العربية. وهو موروث متميز بالغنى من حيث كثرة المحسنات وتنوعها، تعلق الأمر بالخطاب الديني، أم الشعري، أم النثري.

وضمن ذلك التراث، نجد ثمة من العلماء قدموا نظريات بلاغية تجدي أثناء قراءة الشعر. نظراً لأنهم فلاسفة مسلمون واهتموا بالبلاغيتين: اليونانية والعربية، أو لأنهم بلاغيون وحصلوا نصيباً وافراً من النظر العقلي المنطقي. مما يقتضي تأنيلاً خلال تدارسها. وهي مناسبة للشئ، على الدارسين المتأنية قراءاتهم، والمتحلين بالصبر لأجل تثبيت دعائم العلمية. وإن صبر الدارس وتؤدة القراءة لهما الكفيلان بإنصاف علمائنا القدامى من جهة، ومنع الباحث السُرعة من الحديث عن تجاوز التراث البلاغي أو قراءته بشكل عابر من جهة ثانية.

وإنصافاً لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت: 684هـ)، وحرصاً على تبيين جهوده القيمة في مجال بلاغة الشعر، عقدت العزم على ملا البياض الذي تخلل دراسة بلاغة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ونقده. فقد تضمنت بلاغة النقد الشعري عند حازم أفكاراً نقدية مهمة جداً. تجمع بين الحداثة النقدية وأصالة تفكير العالم، ودوق الشاعر،

والتنظير للمنهاج البلاغي القويم لإضاءة ردهات الطريق أمام الشعراء. ومن أسس تلك الإضاءة، سهل المعرفة باستشارة المعاني، مما أطلق عليه في النقد الأدبي العربي الحديث: التناص.

وقد تتبعت معالجة حازم هذا المفهوم المرتبط بالمعنى، وحرصت على تقديم الخطوات التي اتبعها في توضيح تلك المسألة النقدية كما أوردها. فوجدته مهتماً بالنقط الآتية:

المتطلبات الثقافية للتناص - مفهوم التناص - مقتضيات المعاني المتوقف فهمها على أمرها - تلقي التناص - أنواعه - التناص ومراتب الشعراء - أسرة التناص - صلة التناص بنظرية التناسب.

1. المتطلبات الثقافية للتناص:

ابتدأ اهتمام حازم القرطاحني بمفهوم التناص بالمعلم الدال على طرق العلم باستشارة المعاني من مكانتها، واستنبطها من معادنها⁽¹⁾. فاستشارة المعاني، أي طلب إثارة المعاني، يهتم بمستوى المعنى في القصيدة. وخلال هذا المعلم، قال حازم: «إن الأصل الذي به يتوصل إلى استشارة المعاني واستنباط تركيباتها، هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء. وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبيه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقع من النفوس، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض»⁽²⁾.

تقتضي استشارة المعنى تحصيلاً ثقافياً واسعاً. وقد حدد حازم بدقة نوع الثقافة الواجب توفره في الشاعر أثناء لجوءه إلى الاستشارة: فهو مضطر إلى الحذق والإحاطة بعدد وافر من الأوصاف وجهات انتساب أوصاف موصوفات أخرى إليها، وهو مضطر أيضاً إلى امتلاك

المعنى، لذا أكد على شهرة عبارة الوسيط ووضوحها، حتى يسفر هذا الوسيط بين الغائب والنص الحاضر أحسن سفارة.

2. مفهوم التناص:

أورد حازم القرطاجني مفهوم التناص في سياق معالجته طرق العلم التي من شأنها أن تزيل الغموض والاشتكال العارضين في المعاني. واعتبره وجهاً من وجوه الإغماض في المعاني⁽⁶⁾. فهو «أن يكون المعنى مرتباً على معنى آخر لا يمكنه فهمه إلا به. فقد يكون المعنى المبني عليه داخل الكلام وخارجه»⁽⁷⁾.

إن النص الحاضر المتناص، يتأسس معناه على معنى النص الغائب المتناص معه. بحيث لا تنأى فهم معنى الأول إلا بواسطة إدراك معنى الثاني. هالت إذا تعالق بين الحضور والغياب، فالنص الحاضر تجمعه بالنص الغائب علاقة بناء. والتناص نوعان:

- داخلي: إذ يبني المعنى على معنى آخر يذكر في الكلام الشعري نفسه.

- خارجي: بحيث ينشأ الشاعر معنى النص على معنى يوجد خارجه، أي: في المرجع.

وفي الحالتين معاً، يظل الجامع بين المعنى المتناص والمعنى المتناص معه، هو علاقة تعلق وسببية. فالمعنى الأول المؤسس ينشأ ويوجد بسبب من المعنى المؤسس عليه.

وذكر حازم طريق التناص الداخلي والخارجي، كل على حدة. ويقصد بالطريق الآليات التي يستند إليها التناص، حيث قال: «ولاقتباس المعاني واستشارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد

الخيال ويبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر»⁽⁸⁾.

- طريق التناص الداخلي: « فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتنم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضاً »⁽⁹⁾.

يرتكز التناص الداخلي على الرصيد المعرفي للشاعر والمتمثل في معرفة سبل الاقتباس، ثم تميزه بملكة قوة تخيل الأشياء، واكتسابه لمهارة ملاحظة العلاقات التي تنتظم ضمنها الأشياء المتخيلة، وملاحظة طريقة تعلق الأشياء المتناص معها والمتناصه، سواء كانت متناظرة، أو متناسبة، أم متخالفة بحيث يتميز بعضها على بعض، أو متضادة بجفر بعضها بعضاً.

- طريق التناص الخارجي: « والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه زائد عن الخيال، هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمن فيحيل على ذلك، أو بضمن، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنشور منظوماً أو المنظوم منشوراً خاصة »⁽¹⁰⁾.

ينبغي التناص الخارجي على استقاء الفكر مادة استثارة المعاني من كلام خارجي كالأبيات الشعرية أو النثر، أو التاريخ، أو الحديث، أو المثل، ويستند إلى مجموعة من الإجراءات، وهي:

- التصرف في النص المتناس معه بالتغيير. ويقصد بمفهوم التغيير ما عناه به فلاسفة الإسلام ممن اهتموا بالبلاغة العربية خصوصاً ابن رشد (ت: 595هـ) حيث يشمل العمليات اللغوية: الحذف، الزيادة، التقديم، والتأخير، الإبدال⁽¹¹⁾.
- التضمن أي أن يشمل نسج نص الشاعر على كلام غيره، فبضمه في ثانيا شعره.
- إدماج الإشارة إلى الكلام المتناس معه داخل كلام الشاعر. والإشارة كناية قلت وسائطها فيعمد الشاعر إلى إبداع كلامه قرينة تؤثر على النص الغائب.
- التبديل لتركيبية العبارة التي ورد فيها المعنى المناص معه بواسطة القلب، أي: تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم في تلك العبارة.
- ومن يدري؟ لعل مدح الكلام المتناس معه قد أرغم كلماته على اغتصاب أماكن ليست لها، فتبدو الكلمات قلقلة. فيعمد الشاعر المقتبس إلى تغيير ترتيبها، ليضم كل كلمة إلى من على شاكلتها.
- زيادة فائدة، نحو: التهكم أو التحقير، أو التعظيم، أو التعجب أو غير ذلك مما يمثل الدواعي التي تدعو المتكلم إلى إحداث تغيير في تركيب كلامه بإحدى العمليات اللسانية: الحذف، والزيادة، والتقديم، والإبدال.
- تكملة الكلام المتناس معه، إذ يلحظ الشاعر فيه نقصاً، فيعمد إلى تكملة بجزء من كلامه الشعري.
- تحسين العبارة، حيث يلجأ الشاعر إلى التناس لتزيين كلامه الشعري.

ضرب يتوقف فهمه على المعرفة بصناعة ما، لكون المعنى من تلك الصناعة أو لكون العبارة الدالة من عبارات أهل تلك الصناعة. وضرب يتوقف فهمه على حفظ قصة ما لكون المعنى متعلقاً بتلك القصة»⁽¹⁶⁾. فهناك معان وعبارات ينحصر فهمها في أهل تلك الحرف. ونظراً لمحدودية من يدركونها، أوصى حازم الأدباء قائلاً: «فينبغي ألا يستعمل شيء منها، لأن استعمالها في الشعر أشد قبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة»⁽¹⁷⁾. فلا يحسن أن يضمن الأدباء أشعارهم تلك المعاني. وهناك أيضاً معان يتوقف فهمها على قصة، وفي هذه الحالة «فلا يخلو أن تكون تلك القصة مشهورة أو غير مشهورة، فإن كانت القصة مشهورة فذلك حسن، وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن»⁽¹⁸⁾.

4. تلقي التناص:

بعد معالجة حازم المعاني التي يتوقف فهمها على قصة، قدم تنويراً⁽¹⁹⁾ لوقع ذلك في نفوس المتلقيين، قال: «وإذا أوقعت الإحالة الموقع اللاتق بها فهي من أحسن شيء في الكلام، فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس أو تنفر عنها موقع عجيب من النفوس. فتتحرك النفوس بما قد ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك القصة. هذا إذا كانت الإحالة على سبيل المحاكاة»⁽²⁰⁾.

والإحالة هي الوسيط الذي يسفر بين النص المتناص ومرجعيته المتناص معها. وإذا ما وضعت في النص المتناص في موضعها المناسب نالت حظوة دون بقية أجزاء الكلام. فإحالة الشاعر بالمعهود على الماثور النادر الطريف وقع عجيب من النفوس. وعلة ذلك ما ارتسم في القصة المتناص معها من سمات وأوصاف تتلذذ بها الأنفس، أو تتقزز

منها. وهي أوصاف تجعل القصة المتناصّة متقبلة من طرف المتلقين على غرار تقبلهم القصة المتناص معها. بشرط أن تكون تلك الإحالة محاكاة.

لقد أولى حازم المتلقي عناية فائقة، وجعله أحد أهم أركان نظريته في التناسب.

5. أنواع التناص:

يفضي حديث حازم عن تلقي التناص إلى نقطة أنواع التناص، فالإحالة الموضوعية في المحل الأنسب تؤدي إلى تحقيق التناص الجيد. وقد خصص حازم معلماً يدل الأدب، على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني فيما إذا كانت قديمة متداولة، أو جديدة محترعة⁽²¹⁾. ويؤشر عنوان المعلم بالمقصود منه اصطلاحاً من التقابيل المستفاد من المعاني القديمة والمعاني الجديدة، واصطلاحاً من التقابيل القائم بين التداول والاختراع. فالمقصود من العنوان، هو تحديد حازم أنواع التناص حيث قال: «فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره»⁽²²⁾.

ثم انتقل حازم - كعادته - إلى تفصيل القول في كل قسم، مع تقديم شواهد لكل قسم: «فأما القسم الأول، فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع، بالأسد والكريم بالغمام. وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها ثابتة مترسخة في حواظرهم سواء. ولا فضل فيها لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ»⁽²³⁾.

التأص وإشارات العمل الأدبي

صبري حلف

Intertextuality and the Semiotics of the Literary Work

Sabry Hafez

Texts do not exist in a vacuum but in an intertextual space made of other texts and cannot be understood outside of this context. Hafez pursues his discussion by presenting Barthes's and Lotman's definitions of the "texts" and presents the various processes of intertextuality mainly : displacement, replacement and sedimentation, as well as concepts of context, space and focus.

Intertextuality is not equivalent to the study of sources or influences, rather it pursues the inclusion of anonymous discursive practices, codes whose origin have been lost and that make possible the signifying practice of later texts.

Accordingly, semiotics of the literary text cannot be studied without reference to intertextuality; thus it becomes a process of uncovering the other discourses identifiable in and behind a discourse and trying to specify them, as well as trying to specify the discourse it negates.

If a true dialogue between East and West is to take place in this intertextual space, it could only take place within the understanding of the dialectics of oral and written traditions. The theory of intertextuality could only benefit from the untying of the mechanisms of such a dialectic in Arab culture. The study of the unique role played by the Qur'an in this culture would uncover new dimensions in the intertextual space : the Qur'an as a written-oral text, a model, an ideal text, a printed and lived text.

Hafez presents as a conclusion instances of Arabic Rhetoric related to intertextuality : quotation, allusion, parody, *tawlid*, *mu'arafa*, etc., and shows how the Arabs were conscious of mechanisms of extra - textuality as well as intra - textuality.

١ - تمهيد :

تموج ساحة النقد الأدبي المعاصر بالعديد من الاستقصاءات الجديدة المجادة الرامية إلى استكناه شتى أبعاد النص الأدبي وإلى الكشف عن آلياته الفاعلة وعن حركيته الحسية . وتستهدف الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة العمل الأدبي وللخصائص التي تميزه عن غيره من أشكال الكتابة الأخرى . هي استقصاءات شائعة إلى أقصى حد وإن وقع بعضها في إسار التجريدات المطلقة أو التهوريات المبهمة أو في إشوطة المبالغات التي تشوه ما بها من كشوف وإضاءات محدودة . غير أنه لا يماراة في أن بعض هذه الاستقصاءات الجديدة يتميز بحدة الذكاء وعمق البصيرة وإحلاص القصد . وتؤكد إنجازاتها الهامة أن النقد الأدبي قد طرح وراء ظهره — ربما للأبد — الأيام التي كان فيها النقد إعجابا هلاميا بالصور أو شعفا انفعاليا بالأسلوب أو أحكاما انطباعية لا تبررها غير شطحات المراح وتذبذباته ولا يفيد منها القارئ أو المبدع شيئا . وأن النقد الأدبي قد دخل ، في النصف الثاني من هذا القرن ، مرحلة جديدة تختلف احتلافا ، يوشك أن يكون جذريا ، عن كل مراحل السابقة ، وتطرح على ناقد الأدب ودارسه على السواء مجموعة من التحديات الجديدة والأسئلة الصعبة من خلال كشفها النقدية الباهرة .

لكن الكثير من هذه الكشوف النقدية الشائعة تلقى — شأن كل جديد — مقاومات حادة من الكثيرين الذين لا يعطون إلى أنهم عندما يرفضون الجديد يسفرون عن وقوعهم — بوعي أو غير وعي — في قصصه رؤى القديمة والتصورات استهيكه والنصريات العتيقة . فما أيسر الرفض الذي لا يهتص على فهم الحوار ، وما سهل تراجع أي كس الماصي الأليف ونجس مشاق المعامرة في عيابه المستقبل وصعوبات حوص غمار التحديد والتعبير أو عقد حوار جدلي خلاق مع كشفه واستقصاءاته .

وإذا كان للنقد العربي المعاصر أن يخرج من شريقة ماصيه القريب الذي بدأ راهرا مع طه حسين ثم تقدم خطوة مع محمد مندور وتراجع بعد ذلك خطوات بعد أن ساحت أقدامه في رمال التكرار والكسل العقلي والتشتت ، وأن يطمح إلى انقيام بدور فعال في إرهاف وعي القارئ والمبدع على انبواء بطبيعة العمل الأدبي وأن يكشف عما عن أسرار الداحلية ، فإن عليه ألا يوصد أبوابه في وجه الرؤى النقدية الجديدة ، وأن يكف عن إدارة ظهره لما في كشفها من إضافات ، وألا يقاومها بالرفض الهين . الحاجر عن الفهم أو الحوار . وإنما عليه أن يعكف على هذه الاستقصاءات بالدرس والتحصيل ، وأن يتعامل معها بعقل مفتوح ، يرفض بيعائية التكرار وسبب 'سح' ، ويسعى إلى الفهم والحوار ، وينطلق من إنجازات التراث النقدي العربي الناصع في مجال التعامل مع النصوص الإداعية وتحليل بية العمل الشعري ووصف جزئياته والتعرف على خصوصياته وخصائصه .

٢ — مدخل : واقعة تناصية

لم أدخل عالم النقد الأدبي من باب الدراسة الجامعية المنظمة لهذا النشاط المعرف ، لأننى درست علم الاجتماع والخدمة الاجتماعية فى هذا المجال . ولكنى اهتممت بالأدب هاويا منذ وقت مبكر ، وبدأت كتابة المقالات النقدية حينما كنت طالبا جامعيا شديد الهم بقراءة الأدب وتقدمه . وبدأت النشر فى المجلات الأدبية المتخصصة كـ الآداب البيروتية والمجلة القاهرية منذ عام ١٩٦٢ ثم واصلته بشكل مستمر بعد ذلك . وفى عام ١٩٦٨ وبعد ست سنوات من الممارسة الأدبية والنقدية التحقت بقسم الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية لأدرس الأدب والنقد المسرحى . وقرأت ضمن مهام هذه الدراسة المنظمة كتاب أرسطو العظيم فن الشعر . ولقد أدهشنى ساعتها أننى لم أجد فى هذا الكتاب العظيم عندما قرأته لأول مرة أى فكرة جديدة . واكتشفت أننى أعرف كل ما به من أفكار أساسية بالرغم من أننى لم أقرأه من قبل . وأن الكثير من أفكاره ومبادئه وقضاياها قد أصبحت جزءا أساسيا من البيدييات والمصادر والمسلمات التى ينطلق منها عمل النقدى نفسه مع أننى لم أقرأ فن الشعر من قبل ولم أدرسه .

وقد أدهشنى هذه الظاهرة وقتها ، ولم أعرف ساعتها أننى كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدرك . فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التى قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها . النص الذى داب فى معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استقاذه بها أو فصله عنها أو عزل حيوطه عن سدى أفكارها أو لحمتها . لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البيدييات الأساسية التى تصدر عليها معظم لكتابات النقدية التى قرأتها ، وبالتالي قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدى لهذه الكتابات . وقد اكتشفت وقتها أنه كان ضروريا أن أستنتج هذه المصادر أو أن أكون تصورا لهذه القاعدة اللامرئية حتى يتسنى لى استيعاب هذه الكتابات أو التحوار معها . فأى حوار يفترض سياقاً يمكنه من العافية ويتيح لرؤى هذا الحوار وأفكاره أن تفهم بوصوح ودونما تشوش . وقد دخلت رؤى كتاب أرسطو العظيم وأفكاره ضمن مكونات الخلفية السياقية التى تمكننى من قراءة الأعمال النقدية الأخرى والحكم عليها وتقييمها ، وضمن مكونات الأدوات النقدية التى أتعامل بها مع الأعمال الإبداعية ناقدا وتحللا ومفسراً دون أن أعى تسلسلها المراءوغ

ومعرفة القارئ بأحد النصوص الأساسية التى لم يتج له قراءتها ليست ناجمة فحسب عن كون هذا النص أحد النصوص الغائبة أو الدائبة فيما قرأه ، ولكنها وليدة ظاهرة تناصية أخرى وهى مسألة الإحلال والإزاحة التى تعتبر واحدة من سمات آليات التناصر أو حركية علاقات النصوص بعضها ببعض الآخر . وتسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نفسها فى عدة صور وتنطوى كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أى نص والنصوص

فقد عنى النقد العربى بالكشف عن « سر الصاعتهين » و « عيار الشعر » و « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » حتى يكون النقد بحق « مهابجا للبلغاء وسراجا للأدباء » يعرفون به « أحكام صنعة الكلام » وطبيعة « المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر » ويتمكنون عبره من الكشف عن « مساوئ الشعر » ومحاسنه ومن « الإبانة عن السرقات » و « الوساطة بين الشاعر وخصومه » و « الموارنة » بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه كما استطاع النقد أن يحدد « طبقات فحول الشعراء » ومعايير الحديق والإجادة وأن يبين « ما يجوز للشاعر فى الضرورة » وما ينبو عنه الدوق أو الجرس اللغوى .. إلخ .

كما ركز النقد الأدبى فى تراثنا العربى جل اهتمامه على النصّ ، شغفها كان أو مكتوبها ، موجها عنايته إلى دقائق هذا النصّ بصورة مكثته من أن يقدم لنا عبر إنجاراته الباهرة ، فى القرن الرابع الهجرى والتي استمرت حتى القرن السابع أو بعده بقليل ، واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعارية فى فهم جريقات العمل الإبداعى وفى التعرف على كل ملامحه اليسائية وبرز أدواته وحييه شككية على الخصوص . موارد فى هذا المجال بين النقد الطبرى (عند ابن سلام الحمصى وابن قتيبة وابن معمر وثعلب وابن سابطا العلوى وابن هلال العسكري وعبد القاهر جرجان وحارم قرطحسى) وأبعد الخصيبى (عند ابن قتيبة والجاحظ والآمدى وصوبى والمصاحب بن عباد وعبد العزيز الجرجانى والثعاللى) وواصلوا بمقومات النقد الأدبى فى درجة فائقة من الوصوح وتعبيريه مكثته من عقد الموازنات والوساطات ومن فرز الدحيل ومسحول وتبع شتى صور السرقات فى وقت باكر من تاريخ هذا النقد الخصيب .

إذن فقد اهمت النقد العربى بالشكل وجعل النصّ مدار اهتمام التجربة النقدية قبل أن يطلع علينا النقد الأدبى المعاصر بمفاهيمه عن بنية النصّ وعن الخصائص الشككية التى تعطيه طبيعته الأدبية وعن تفاعلية النصوص التى نعرفها الآن باسم Intertextuality والتناص واحد من المفاهيم الحديثة التى نجد لها بعض الدور الحسنية الهامة فى نقدنا العربى القديم والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة فى سعيها الدائب لتأسيس نظرية أدبية حديثة . وحتى بدلف إلى مساحة هذا المفهوم الحديث أو نكسر هالة الرهبة التى تحيط عادة بمثل هذه المفاهيم الجديدة أو التى تدفع إلى مقاومتها وتحول أحيانا دون فهمها بأسواق واقعة تناصية عشتها قبل أكثر من خمسة عشر عاما كمدخل للتعرف على مفهوم التناص هذا ، ثم أعمد بعد ذلك إلى تناول مفهوم النصّ والتناص فى النقد العربى الحديث قبل التعرف على بنور هذا المفهوم فى تراثنا النقدى العربى القديم .

التي كتبت قبل ظهوره . فالنص عادة لا ينشأ من فراغ ، ولا يظهر في فراغ .. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها . وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه — وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله — قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى ، وقد يتصارع مع بعضها ، وقد يتمكن من الإحجار على بعضها الآخر . ويترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص .. وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص « المزاج » ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النص « الحال » الذي احتل مكانه أو شغل جرجا من هذا المكان .. لأن النص « الحال » قد ينجح في إبعاد النص « المزاج » أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبداً من الإحجار عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه .

بل إن فهمنا واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أراحه أو الذي حل محله . ليس فقط لأن جدلية النص « الحال » والنص « المزاج » جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه ، ولكن أيضاً لأن هذه فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأول ، ويترك ترسانتها في شتى طبقات نص سواء أوعى النص ذلك أم لم يوع . وفكرة الترسيب هذه Sedimentation واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها حاش ديريديا في تعامله مع النصوص وهي فكرة تتجاوز ترسيبات المعنى إلى آفاق رمية وفسفية بعيدة « فالنص يصور دائماً على عهده عصور ، ولابد أن تقبل أي قراءة له هذه الحقيقة وتنصق مبهمة ” فقد كان نص الأرسطى أحد العصور التي ترسبت في كل النصوص النقدية التي قرأها ” ولوصاءة هذا النص أعظم ونصوعه يستطاع أن يسفر عن نفسه من وراء أقنعة كل هذه النصوص فبدا وكأنني قرأته دون أن تسبق لي قراءته .

وبالإضافة إلى أفكار النص العائب والإحلال والإزاحة والترسيب التي تطرحها هذه الواقعة النصية هناك أيضاً فكرة السياق ، وهي واحدة من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص والاستجابة لنظامه الإشاري المعقد . فبدون وضع النص في سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا ، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب أو النص العائب أو الإحلال والإزاحة أو غير ذلك من الأفكار .. لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد — كالنص تماماً — من السياق الذي تظهر فيه وتعامل معه . فمسألة الإزاحة مثلاً لا تتم عادة إلا ضمن سياق محدد لا يساهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة وتبلورة آلياتها ، ولكنه يقوم أيضاً بدور فعال في صياغة ملاح النص الجديد وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه .

ولا أريد أن أسترسل هنا في تحديد كل العاصر التي ساهمت في جعل هذه الواقعة النصية احتمالاً له مجموعة من الدلالات الهامة ، ولا في تأمل ما تطرحه من أفكار تتصل من قريب أو

بعيد بموضوع هذه الدراسة الرامية إلى استقصاء شتى أبعاد العلاقة الشائكة التي يعقدها النص الأدبي مع غيره من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له. لأسى أردت أن أسوقها كمداخل لطرح بعض الأفكار حول موضوع النص وندرته على ألسنة بعض — دون أن ندرى عادة — بعض الظواهر الناصية أو تمر بها في تعاملنا اليومي مع النصوص.

ولا يقتصر موضوع النص على تلك الأبعاد التي تتيح للقارئ التفرس بقراءة نوع معين من النصوص (وهي النصوص النقدية في هذه الحالة) التعرف على رؤى وأفكار نصّ لم يسبق له الاطلاع عليه. ولكنه يتجاوزها لي طرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص ببعضها البعض الآخر من جهة وعلاقتها بالعام والمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى كما يصرح بموضوع العاصر الداحلة في عممية تلقيها لأي نصّ وفهمها. وهو موضوع ينير بانوار أعلوطة استقلالية النص الأدبي التي تشابه بعض مدارس النقدية والتي تنطوي بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النصّ عالماً متكاملًا في ذاته معلقاً عليها في الوقت نفسه وهي إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال الناصي في الاعتبار، وإدما اعتبرناه محلاً حوارياً في الوقت نفسه. وحتى نوضح ما نعنيه ببعض هذه المصطلحات الجديدة، وأهم من هذا كله بمفهوم النص نفسه، فإسأ سنعبد بداية إلى تناول الأفكار الأساسية التي طرحها كل من رولان بارت وبوري لوتمان حول ماهية النصّ وخصائصه وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه. ثم سنتقل بعد ذلك إلى مفهوم النصّ وما يترتب عنه من قضايا وأفكار.

٣ — بارت: مفهوم النصّ:

يطرح رولان بارت في مقاله الهام «من العمل إلى النصّ»^١ مفهوم النصّ كبديل للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي. وهو هنا لا يستبدل كلمة بأخرى، ولكنه — وفقاً للحداثة الإحلال والإراقة التي أشرت إليها من قبل — يستبدل مفهومًا بآخر، دون أن يطرح المفهوم المستبدل خارج الساحة كلية. لأن الدليل — في عالم انتقد الحديدي — لا يستعني عن المستبدل به، ولكنه يحتاج إليه ويتفاعل معه باستمرار، إذ يعيد الحديدي تعريف القديم ويمكسها من رؤيته في ضوء جديد، ثم ما بليت هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما في الحديدي من أبعاد خافية وهكذا.

ويرى بارت أن التعبير الذي انتاب فكرتنا عن اللغة في العقود القليلة الماضية قد أدى بالضرورة إلى تغيير فكرتنا عن العمل الأدبي الذي يدور بوحوده ذاته للغة ولا يتبدى خارجها ولا يعتمد تعبير فكرتنا عن العمل الأدبي على ما انتاب فكرة اللغة ذاتها من تحولات محسنة ولكنه يرتبط أيضاً بالتطورات التي حوت في علم الإنسان والمركسية والتحليل النفسي في الفترة نفسها، ويظهر الاتجاه إلى استخدام طريقة الماهج المتعددة والمتداخلة Interdisciplinary في البحوث والدراسات الإنسانية. وهي طريقة أجهز على الكثير من

البيسوطات القديمة ، ومكنت مهب الناول من أن يكون على مستوى تعقيد الظاهرة التي يتناولها وكتابتها ، وأطاحت بالكثير من الرؤى والرواى العتيقة الراححة ، وأهم من هذا كله أدخلت إلى عالم الدراسات الإنسانية مسألة نسبة الأطر والمرتكزات المرجعية التي حلبتها نظرية أيشتين إلى ساحة العلوم الطبيعية .

وقد أدى تسي مسألة نسبة الأطر والمرتكزات المرجعية إلى إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارىء والناقد من جهة وبهم جميعا وبين العمل الأدبى الذى هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى . وأسمرت إعادة النظر البارزة هذه عن طرح مفهوم النصّ — الذى تولد من فكرة نسبة الأطر والمرتكزات المرجعية التى تعود إلى نظرية أيشتين — فى مقابل مفهوم العمل الأدبى — الذى أقرته الأطر الثابتة والسائكة التى نهض بدورها على تصور بيوتس . وحتى يمحس إبراز الفرق بين المفهومين علينا أن نتناول أبعادهما المبهجة والشكلية والإشارية وعلاقتها بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة .

أ — فإذا ما بدأنا بالبعد المبهج مسجداً أن النص ليس شيئا ملموساً ومحدداً على العكس من العمل الأدبى . وأن الفرق بينه وبين العمل الأدبى ليس فرقا ماديا أو قيميا أو رمائيا . فمن العس أن نعنى أن العمل لأدى تقليدى وأن النص طبعى . لأن الكثير من الأعمال القديمة تنطوى على **نصوص شائقة** . بينما أعفقت بعض الكتابات المعاصرة فى أن تصبح **نصوصا** . فالنص محال مبهج أما العمل الأدبى فإنه جسم مادى محسوس كالكتابات الذى لراه يهيموك وتلفه بيديك . والفرق بين العمل والنص كالفرق الذى يقترحه حاش لاكان بين الواقع Reality والواقعى Real . أولهما معروض ومبدول للعيان أما الآخر فيحتاج إلى البرهة عليه ونبيه . فالعمل يمحس رؤيته وعرضه فى المكتبات ، أما النص فإنه يلور نفسه وفقا لمجموعة معينة من القواعد . إنه لا يوجد الا فى البعة فهو كتابة ، شاط ، إنتاج . وهذا يعنى أن النص يمحس أن يتجاوز العمل ، أن يمتد عبر عدة أجراء ، وأن يتشكل فى مراحل وصور وأشكال مختلفة (٢) .

ب — وإذا ما انتقلنا إلى بعد الشكل أو الجنس الأدبى سنجد أن النص لا يعرف الهاية ، ولا يمحس قسره على الانخراط تحت لافتات التقسيمات إلى أجناس أدبية ، أو إجباره على الانصياع لنسق أو تسلسل هرمى . فما يمحس النص من الاستمرارية هو قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها . صحيح إن النص يثير دائما مشكلة التقسيم والتبويب ، ولكنه يفعل ذلك لأنه يطلوى على مسألة التحديد . فالنص هو الذى يخترع الحدود وهو الذى يمحسها ويعصف بها . أنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة ، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر ، ومن خلال طاقته الفذة على الاستبعاد . فالنص دائما مختلف مع

ذاته ومتعارض معها ومفارق لها ^(١١)

ج — أما بالنسبة للجانب الإشاري Semiotic فإن النص إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المشيرات والمضامين . بينما نجد أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كل مرة ، بالانعلاق ، إنها اللاهائية في مقابل المحدودية . فالنص موسع ومحاله الإشاري بسعة الإشارة نفسها والتي يجب ألا نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى . إن المنطق الذي يحكم النص ليس منطقاً شاملاً يستهدف تحديد معناه الدلالي ولكنه منطق يحاري يحيا بوفرة انكسائيات . كما أن نشاط التداخليات والإشارات الداخلية فيه تتسق مع تحرير طاقته الرمزية . وقد يكون العمل الأدبي رمزيا ولكن رمزيته دائما ما تكون متواصلة بالقياس إلى طاقة النص الرمزية ذات الطبيعة الجديية في رمزيته ، وإذا ما استطاعت رمزية العمل الأدبي أن تريتنا وأن تتميز بالحركية فإنه يصبح نصا . فالنص بناء بلا إطار ولا مركز ويتميز بالحركية والفاعلية المستمرة ^(١٢)

د — النص تعددي . وهذا لا يعني فحسب أن له عدة معان ، ولكن أنه قادر على تحقيق تعددية المعنى وهي تعددية غير قابلة للاختصار أو الاحتزال . ولا ينجح النص إلى تحقيق نوع من التعايش بين المعاني ولكنه ينحو إلى الوصول إلى تفاعلها ونحوها وتداخلها وخركتها . ولهذا لا يستجيب النص للتفسير وإنما ينحو إلى الانحجار والانتشار . وتعددية النص لا تقتصر على إيهامه أو غموضه محتواه وإنما على اتساع محاله الإشاري ^(١٣)

هـ — كل نص يتأخر ، أي يتفاعل مع غيره من النصوص ، ويسمى إلى محال تاصق لا نجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص . ذلك لأن لبحث عن المصادر التي يطلق منها النص والمؤثرات الفاعلة فيه يهدف إلى إشباع حرفة القارئ والتعرف على الأسلاف فالأصول التي يبتثق عنها نص ما أصول مجهولة ولا يمكن استعادتها — على افتراض أننا بإزاء نص جدير بهذا الإسم — ومع ذلك فقد سبق قراءتها — على أساس أن القراءة عملية معقدة كما أشرت من قبل تكتشف في بعض مراحلها أدت قرأت أشياء لم تتطبع عليها من قبل — إن قياسات النص من هذه القراءات جميعا إقتباسات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها إلى أصولها أو تأطيرها في علامات تنصيب ^(١٤) .

و — يقع العمل دائما في شرك البحث عن الأب . . ويسعى إلى تحديد أبوته وهو سعي يعطرح ثلاث مسائل : أولا أن العمل يحدده العالم الخارجي ، وثانيا أن هناك تعاقا للأعمال فيما بينها ، وثالثها أن للعمل حصص من مؤلفه . فالمؤلف هو الأب أو

المالك بالنسبة للعمل . ويترتب على هذا احترام مخطوطته وقصده وبالتالي سلطته على النص وكلامه عنه ما دما قد اعترفنا بشرعية أيوته له . أما النص فإنه يطرح عن نفسه مسألة الأبوة هذه . إنه شبكة من العناصر الفاعلة التي تتوالد ذاتيا وتتداخل وتتشابك . ومن هنا فلا مجال في النص للإحترام وهالات التمجيل المسبقة . ومن هنا فإن من الممكن تفكيكه ، ومن الممكن قراءته دون أية ضمانات أو إرشادات من الأب . لأن مفهوم النص يقص على مفهوم الأبوة . وهذا لا يعنى أنه لا يحق للمؤلف العودة إلى النص والتعليق عليه ، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النص كالأحرى . فالأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية ، وإنما أنا ورقية ^(٨) .

ر — العمل الأدبي عادة سلعة للاستهلاك ، أما النص فإنه يحجر العمل من رتبة الاستهلاكية ويبعد طرحه في مجال اللعب والمتعة . . فيصبح دوراً ونشاطاً وإنتاجاً . وهذا يعنى أن النص يستلزم محاولة إزالة ، أو على الأقل تضيق المسافة ، بين الكتابة والقراءة . لا عن طريق إقحام القارئ في العمل أو تكثيف إسقاطاته عليه ، وإنما يربط العمليتين معا في نظام إشارى واحد ، وإزالة تلك المسافة التاريخية التي تفصل بينهما . والواقع أن قراءة النص ، بمعنى استهلاكه ، ليست لعباً أو متعة . لأن اللعب فيما يتعلق بالنص عملية متعددة الدلالات يصبح فيها النص نفسه عنصراً فاعلاً في اللعبة . كما أن القارئ يلعب في هذا المجال دوراً مزدوجاً : إنه يلعب بالنص ويلعب النص : أى ينتج كما يلعب قطعة من الموسيقى تختلف نتيجة لعبها كل مرة نلعبها فيها . فالنص يتطلب تعاون القارئ وفاعليته ، وهذا يطرح سؤالين أولهما : من الذى يؤدى النص ؟ وهو سؤال يذكرنا بدعوة مالارميه للجمهور بأن ينتج الكتاب . وثانيهما أن القراءة الاستهلاكية هي المسؤولة عن ملل القارئ من النص . فالملل يعنى العجز عن إنتاج النص واللعب به ودفعه إلى التفتح والفاعلية ، فهذا كله يستلزم قراءة فاعلة ^(٩) .

ح — وهذا يطرح علينا بالتالى المدخل الأخير للنص من منطلق اللذة والإمتاع . وسواء أما بحمايات المتعة أم لا فإن ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال قديمة معينة . . إنها متعة قراءة كتاب أعرف أننى لا أستطيع الكتابة مثلهم ، لأن الكتابة تنفجر مع الزمن ولأننا لا نكتب بنفس الطريقة التي كتب بها أسلافنا ، ولكن هذه المعرفة المحيطة قد تحول أحيانا دون القارئ وإنتاج هذه النصوص ، أى قراءتها قراءة فاعلة . أما النص فإنه يرتبط بالمتعة ، باللذة التي لا يمكن فصله عنها . إنه يشارك في يوتوبيا اجتماعية خاصة به ، سابقة على التاريخ . وإذا لم يتمكن النص من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية فإنه يحقق على الأقل شفافية العلاقات اللغوية . لأنه المجال الذى تتحرك فيه كل اللغات بحرية ولا تستطيع فيه لغة أو شفرة ما أن تحقق سيطرتها على

الآخرين^(١١) .

فالنص إذن — من خلال تحديدات بارت — مجال منهجي لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية . فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات لأنه بناء بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة ، ويتطوى على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات لأن له طبيعة انفجارية . كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمى الى مجال تناصّ ولكنه يطيع في نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بمفهوم الأبوة لأن مفهوم التناصّ يقضى عليه . وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التي تتعامل معه من منطلق المتعة والمشاركة في تحقيق بوتوياته الاجتماعية واللغوية الخاصة .

ولا شك أن هذه جميعا تحديدات مضيئة وشائقة ، ولكنها لا تهتم كثيرا بحقيقة أن النص لا يوجد في عالم مليء بالنصوص فحسب ، ولكنه يعيش في عالم فيه موجودات أخرى أيضا لها آلياتها وحركياتها المختلفة . إنه يوجد — كما يقول إدوار سعيد — في العالم ، وبالتالي فهو دينوي^(١٢) . وهذه الزاوية في التعامل مع النص وفي دراسته تكشف لنا عن جوانب هامة في علاقاته بالعالم وبالنصوص الأخرى معاً ، كما أنها تدفعنا إلى المزيد من التأمل في طبيعة النص الخاصة ، ليس باعتباره تحولاً من صورة قديمة هي صورة العن الأدبي ، ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة وأساقها وعلاقاتها الداخلية المتفاعلة . وهذا هو ما فعله يوري لوتمان في دراسته الهامة عن بناء النص^(١٣) القوي

٤ — لوتمان .. التناصّ والعلاقات غير النصية :

إذا كان بارت يطلق في مفهومه للنص من التغير الذي أحدثه دي سوسير في دروس في علم اللغة العام في تصوراتنا عن اللغة وعن بنيتها التحتية الفاعلة ، فإن لوتمان ينطلق هو الآخر من هذه التغيرات وخاصة من تقسيم دي سوسير الذي يفرق بين اللغة Langue والكلام Parole ، كما ينطلق أيضا من التغيرات الناجمة عن إعادة طرح ميخائيل باختين للكثير من قضايا اللغة الهامة وكثير من مسلماتها في دراسته الهامة عن الماركسية وفلسفة اللغة ليقدم لنا دراسة ضافية عن علاقة النص باللغة باعتباره نظاما إشاريا ضمن نظام اللغة الإشاري العام ، وعن مشكلات المعنى في النص الأدبي ، وعن مفهوم النص باعتباره نسقا ونظاما . وعن المبادئ البائية التي تحكم النص الأدبي والتي تشكل عبرها علاقات محاوره السياقية والترادية ، وعن مختلف العناصر والمستويات البائية التي تحكم شتى ملامح وجزئيات هذا النص والتي تمكن من الاستفلال والفاعلية ، وعن علاقات هذا كله بالنصوص الأخرى من ناحية وبالعلاقات والبنى غير النصية أو الماوراء نصية من ناحية أخرى .

وإذا كان من المستحيل علينا في هذا المدخل الموجز أن نتناول كل قضايا النص التي

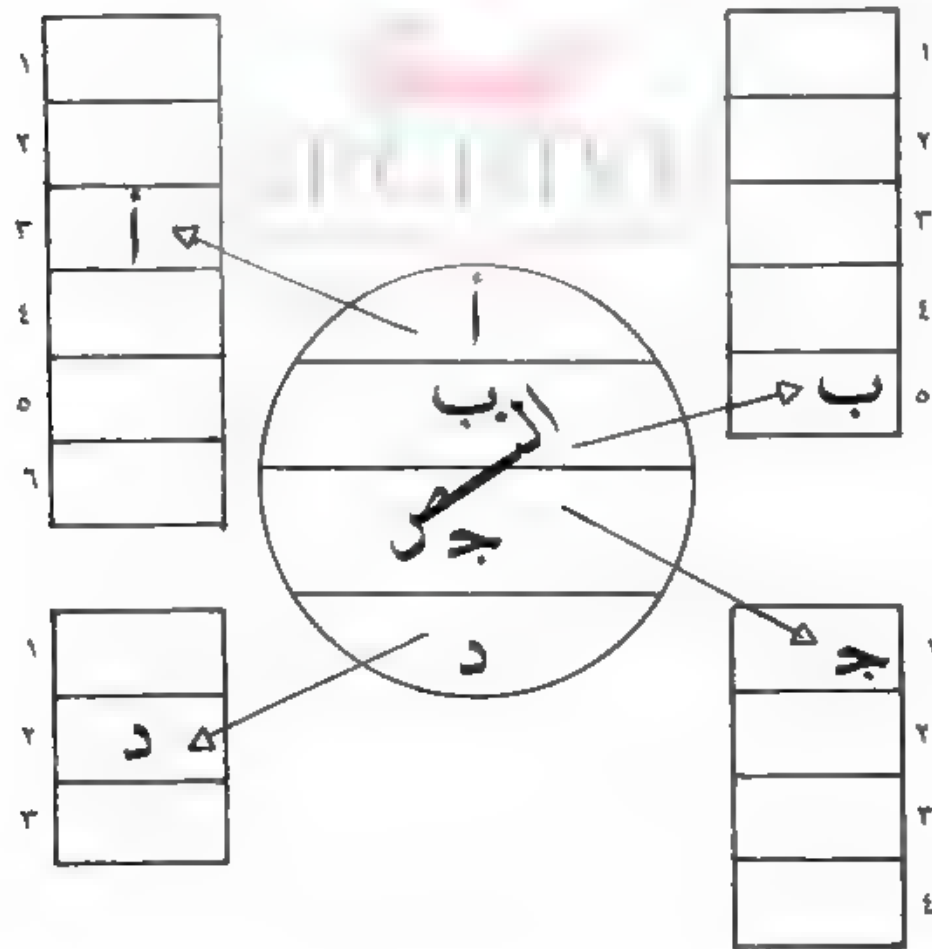
طرحها لوتمان في دراسته الإضافية تلك ، فإننا سنكتفى هنا ببعض تحديداته للسّمات البنيائية للنصّ ، وهي تحديدات تفرّى ما سبق أن قدّمناه من مفهوم بارت عن النصّ الأدبيّ ، لأنها تدخل العلاقات والبني غير النصّية في تفاعل جدليّ خلاق مع النصوص بصورة تضيء لنا بنية النصّ وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية ، لا في حركيتها الداخلية فحسب ولكن في تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصّية في الوقت نفسه .

ويرى لوتمان أنه من الصعب أن تحدد مفهومًا للنصّ الأدبيّ . فهو لا يلجأ إلى أسلوب بارت السهل في وضع المفهوم الجديد إزاء مفهوم العمل الأدبيّ القديم وضده في محاولة للتعريف بالاختلاف أو بالتناقض والتناظر ، كما لا يلجأ إلى أسلوب التعريف بالاستبعاد أو بالنفي ، ولكنه يحاول شأنه على امتداد كتابه الهام بأكمله أن يستعمل أسلوب التوصيف العلمي الذي يكشف عن الجوهرى من خلال تناوله للعرضي والظاهريّ . كما أنه يرفض بداية أن يعرف النصّ بالدجوى إلى مفهوم تكامله الداخليّ أو استقلاله ، أو بإقامة المعارضة بين النصّ ، كشكل من أشكال الوجود الواقعيّ ، والأفكار والمفاهيم . ولكنه يحاول أن يعرفه من خلال علاقاته باللغة من ناحية وبالأساق غير النصّية من ناحية أخرى .

ويؤكد لوتمان أن العمل الأدبيّ — وهو لا يعرف كيارت بين العمل والنصّ — « وهو نموذج خاص للكون ورسالة مصاعمة لكمة الفن ، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة : لغة الفن . ولا يمكن أبضاه أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعيّ الأخرى »^{١١٠} . ووجود العمل الأدبيّ في إطار هذه السياقات المختلفة للعاب الاتصال الاجتماعيّ المتنوعة يفرض علينا أن نفهمه وأن نلمحه معناه ضمن هذه الأطر والسياقات . وأى محاولة من القارئ لحل شفرته الخاصة وفق أى نظام ذاتي أو تسعى تؤدي بانقطاع إلى تشويه معناه . فليس للعمل الفنيّ أى معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل كامل عن كل علاقاته غير النصّية Extra-textual . ذلك لأنّ المجموع الكلي للشفرة الفنية المقررة تاريخياً والتي تحبب النصّ معناه يتصل بمنطقة العلاقات غير النصّية هذه ... وهي علاقات حقيقية بالعمل^{١١١} .

ويستعمل لوتمان مصطلح « غير النصّية Extra-textual » في مقابل مصطلح ضمن النصّية Intra-textual ليشير بالأول إلى كل العلاقات الخارجة على النصّ أو الواقعة فيما وراء عالم النصّ الداخلي الخاص الذي هو مجال المصطلح الثاني . كما يصف هذه العلاقات غير النصّية بأنها « العلاقات بين مجموعة العناصر التي ينطوي عليها النصّ ، ومجموعة العناصر الذي اختير منها أى عنصر محدد فيه »^{١١٢} فكل عنصر في النصّ قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التي ينتمى هذا العنصر إلى بعض تقسيماتها ، ولهذا العنصر دور ومكان محدد في خريطة العلاقات داخل النصّ نفسه . لكن له في نفس الوقت دور ومكان على خريطة العلاقات بينه وبين غيره من العناصر على محوريّ العلاقات السياقية والترادفية المعرفين . فاستعمال عنصر إيقاعي في نسق عروضي لا يسمح بغير استعمال هذا العنصر ،

يختلف عن استعماله في نسق يسمح بإدليل آخر ، أو في نسق يسمح بمحصة بدائل أخرى .
 وإذا ما طرحنا مسألة الحتمية في الاحتمال الأول جانباً وهي بالقطع مسألة لها أهميتها الدلالية
 والربائية معاً ، سنجد أن الاحتمالين الآخرين يطرحان مسألة التسلسل الهرمي الذي تنطوي
 عليه علاقات هذا العنصر مع بدائله وهو التسلسل الذي تترتب فيها الأدوار والمكانات والقيم
 تصاعدياً . فالباء غير النصّ يتميز بتسلسله الهرمي تماماً كلعبة العمل الفني نفسها ، وكل
 عنصر من عناصر العمل الفني له مكان محدد في التسلسل الهرمي في العمل نفسه ويدخل في
 شبكة مختلفة من العلاقات عبر الصّية التي قد يختلف فيها موقعه في التسلسل الهرمي فيها عن
 موقعه في تسلسل المكانات داخل النصّ أو قد يتفق معه . وهذا يعني أن قيمته القياسية في
 كل من هذه العلاقات قد تختلف مع قيمته داخل النصّ وقد تتفق معها . وفي حالة
 اختلافهما فإنه لا بد أن يطرح هذا الاختلاف نفسه في درجات من التوزن التي تحكم اتساق
 العلاقات الداخلية وتواربها وحتى نوضح هذه الصورة فإنه من المعيد أن نضعها في الخريطة
 البيانية التالية :



ويوضح هذا الرسم مسألتى المكانة والحيز : أى الموقع الذى يحتله العنصر على سلم التسلسل الهرمى داخل النص الذى صورناه هنا بالدائرة ، والحيز الذى يشغله من مجال النص الدلائلى والباقى معاً . فمن الناحية الأولى نجد أن موقع العنصر (أ) من ناحية التسلسل الهرمى للعناصر داخل النص هو على القمة و حين أن حيزه أقل من ذلك الذى يشغله العنصر (ب) الذى يقع فى مكانة أدنى منه من ناحية التسلسل . كما نجد أن العنصر (أ) الذى يحتل المكان الأعلى فى النص يحتل المكان الثالث فى شبكة علاقاته غير النصية . كما أن العنصر (ب) الذى يحتل حيزاً كبيراً ومكانة مرتفعة نسبياً داخل العمل يقع فى قاع سلم علاقاته غير النصية خارجه . بينما أن العنصر (ج) الذى يحتل مكانة أدنى فى النص يغطى بأسمى المكانات فى شبكة العلاقات أو المكانات التى انترع منها حارج النص وجرى به إليه ليحتل مكاناً أدنى بكثير من مكانه خارجه .

« إذا كانت الدائرة تمثل النص فإن المستطيلات الأربعة يمكن أن تمثل أى عدد من العوالم الواقعية أو النصية حسب الحالة . فقد يكون أحدهما مجتمعاً من البشر ويكون العنصر الذى أحد منه هو شخصية مثلاً وقد يكون الآخر مجموعة من الأساق أو النعمات الموسيقية أو العروضية ويكون العنصر الذى أحد منه عر أو فعليه أو نعمة . إلخ . ولأن العوالم التى تمثلها المستطيلات مختلفة فهى ناقصة غير متساوية لا فى حجمها ولا فى عدد طبقاتها أو شرائحها الهرمية التسلسل ولتى يرمز إليها بأشكال هندسية مختلفة . كل مستطيل من المستطيلات الأربعة . ولا أظننى فى حاجة إلى أن أشير أن حيزاً أربعة مستطيلات هذا الرسم اختيار عشوائى تحت . لأن عدد العناصر الداخلية فى سبة نص أدنى أكثر من أن يسوعها أى رسم مبسط . كما أن تعدد أو بالأحرى تغير القيمة القياسية لكل عنصر من هذه العناصر يزيد الأمر تعقيداً .

دلت لأن ارتباط النص بشكله فى أو بأسلوب أو عنصر أو مؤلف .. إلخ يعبر القيمة القياسية لعناصره المحددة . وهذا يدفعنا بالتالى إلى الاهتمام بالعناصر الخارجة على النص واعتبارها شيئاً حقيقياً ، كما يشير فى نفس الوقت إلى بعض الطرق الخاصة بقياس هذه العناصر فى علاقاتها بشبكة العلاقات الساتية فى العمل الأدبى ككل . « ولا بد هنا من التفريق بين العلاقات غير النصية على مستوى الرسالة الفنية »^{١١١} . حيث يلعب غياب بقية العناصر الصانعة للتسلسل الهرمى الذى ينسب إليه عنصر ما حارج النص ما يسميه لوتمان بالغياب المثقل بالمعنى أو بالمفاعلية بالنسب ، ويصح بالتالى جرماً عضوياً من النص المكتوب . وخاصة إذا ما كان هذا الغياب لعنصر يتوقعه القارئ أو ينشئ به تطور النص ثم ما يلبث عندما يحين أوان تقديمه أن يحيد عنه . ففى هذه الحالة يمكن أن نفيس فاعلية هذا الغياب السلبية وتتعرف على دلالاتها . وهذه المسألة جزء من مسألة أوسع وهى درجة صغر الكتابة ومعنى الصمت النصى^{١١٢} كما أنها توسع الأفق الساتى لشبكة علاقات النص

الداخلية والماوراء نصية في الآن نفسه ، وتحلق نوعا من التعارضات الثنائية بين النصّ ومجاله التناسي .

وتزداد المسألة تعقيدا بدخول عنصر آخر إلى ساحتها ، لأن « البنى الماوراء نصية تغير درجة احتمالية بعض عناصرها ، ويعتمد هذا على مدى ارتباط هذه العناصر ببنى المتكلم أو بى المستمع أو بى المؤلف أو القارئ ، بكل ما تترتب على هذه التبعيدات من عواقب في الفن »^(١٨) . ودخول هذا العنصر هام إلى أقصى حد لأنه يدخل بعد التغير والحركة إلى شبكة هذه العلاقات ويعدّها كلية عن مفهوم الثبات عند نيوتن ويدفع بها في قلب مفهوم النسبية والرمائية عند أينشتين . كما أنه يجلب إلى ساحة النصّ عدداً من القضايا التناسية المتعلقة بمسألة السياق ومجدلية عمليتي التلقي والإبداع^(١٩) .

فاهتمام لوتمان بمفهوم السية وبفضية السياق وثيق الصلة بمحاولته لاستكناه طبيعة العلاقة بين النصّ والبنى غير النصية باعتبارها المدخل الصحيح لتناول موضوع التناس من ناحية ولطرح مفهوم جدل وحركي للنصّ يجعل من العنصر تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناس . ذلك لأن تعريف لوتمان للنصّ ، وإن تضمن في بعض أبعاده الكثير من تحديدات بارت ورؤاه ، يطرح مفهوما للنصّ يعلق وجوده فيه على مفهوم التناس لأنه يجعل العلاقة بينهما كالعلاقة بين الكلام واللغة في مفهوم دي سوسير وبالتالي يجعل كلا من المفهومين قاعدة لتأسيس إشارات للعمل الأدبي .

فالنصّ عند لوتمان — « تعبير Expression يتحلق خلال استعمال الإشارات ، ومن هذه الناحية فهو معارض للنسب غير النصية وهذا يعنى بالنسبة للأدب أولاً وأخيراً أن النصّ يعبر عنه من خلال اللغة الطبيعية . والتعبير على عكس اللاتعبير ، يجبرنا على اعتبار النصّ نمجيدا لنظام أو نسق »^(٢٠) إنه الكلام بالنسبة للغة في المصطلح السوسيري . وهو كتجسيد لنظام يتضمن عناصر نسقية وأخرى غير نسقية . صحيح أن أخذ مبدأ الترتيب المتسلسل وتداخله الأينية في الاعتبار يجعل ما يبدو نسقيا بالنسبة لبنية جزئية ما غير نسقي بالنسبة للآخرى . كما أن محاولة إعادة خلق شفرة النصّ من جديد في مصطلح مدركات القارئ الفنية يمكن . من حيث المبدأ ، أن يضاف على بعض العناصر غير النسقية غلالة نسقية ما . وهذه التحولات من النسقي إلى اللا نسقي أو العكس هي التي تجعل عملية التلقي بعدا فاعلا في النصّ وهي التي تطبعه بالحركية والحيوية معا . وعموما فإن وجود عناصر نسقية وأخرى لا نسقية في النصّ كنتيجة حتمية لتحقيقه كتعبير أو كتجسيد لنظام أو نسق ، والشعور بأن نفس العناصر يمكن أن تكون نسقية على مستوى وغير نسقية على آخر لمن المكونات الضرورية للنصّ^(٢١) .

ومن سماته الأساسية أيضا التميز والتحدد Demarcation وهي من خصائص النصّ

الداخلية . إذ يعارض النص كل العناصر المادية التي لا تدخل في صياغته وفقاً لمبدأ التضمين — الاستبعاد ، كما يقاوم كل البنى التي لا تتميز بحدود واضحة . ذلك لأن النص يسطو على معنى نصي لا يقبل التجزئة ، ومن هذه الناحية يمكن اعتباره وحدة إشارية متكاملة . فكون النص « قصة » أو رواية أو « وثيقة » أو « صلاة » يعنى أنه يضطلع بوظيفة ثقافية ما وأنه يوصل معنى متكاملًا . ولذلك فإن نقل أحد سماته إلى نص آخر (كنقل السمة الوثائقية من وثيقة إلى رواية مثلاً) هو أحد الطرق الأساسية لصياغة معان جديدة .

ويسفر مفهوم التحدد أو الحدود عن نفسه في مختلف النصوص بطرق متباينة ، فقد يكون هو البداية والنهاية في نص يفتح في الزمن ، أو الإطار بالنسبة للوحة أو حدود الخشبة في العرض المسرحي ... إلخ ، كما يسفر عن نفسه أيضاً من خلال ظاهرة التسلسل الهرمي فيه . والتي تعنى أن الأنساق الصانعة له يمكن تفكيكها إلى عناصر وأنساق ثانوية ، وهذا بالتالى يشير إلى أن بعض العناصر التي تقوم بدور التحديدات لسبق ما قد تلعب دور البؤرة بالنسبة لآخر . كما أن الحدود ذاتها تدخل في علاقات هرمية مع بعضها البعض فنهاية الرواية أهم من نهاية الفصل التي هي بدورها أهم من نهاية الفقرة . إلخ . وهذه العلاقات تترك ملاحظتها أو بصماتها على الطبيعة البائية للنص ككل^(١١٢) .

والبناء أحد السمات الأساسية للنص . فالنص ليس سلسلة من الإشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق ، ولكن به نظامه الدلالي الذي يحركه إلى بناء متكامل ، إلى وحدة كلية . والذي يجعل لكل حربة من حرياته مكانها في هذا البناء الكلي . فيدون هذا المكان لا يستطيع أن يعتبر أى عنصر من العناصر فيه عنصراً هاماً أو فاعلاً في النص ، بل نضعه بشكل إلى ضمن خريطة علاقاته غير النصية . إن قيام عناصر النص بدور في بائه الكلي واحتلالها موقع هام على خريطة علاقاته — وكل المواقع في النص هامة برغم تسلسلها الهرمي — لا يؤدي إلى تكامل بناء النص فحسب ، ولكنه يجلب إلى ساحته جدلية العلاقات بينه وبين البنى غير النصية أيضاً . وعمره عن الاضطلاع هذا الدور يؤدي بالتالى إلى طرحه خارج ساحته هو وعلاقاته غير النصية معاً . وهذه الوظيفة المزدوجة هي التي تجعل مفهوم التناص ممكناً ، فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متناصك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة والتي يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصية .

٥ — التناص : السياق والمجال وازدواج البؤرة

فالتناص هو الذى يهب النص قيمته ومعناه . ليس فقط لأنه يصنع النص ضمن سياق يمكس من نص معالين نظامه الإشاري ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معاً ، ولكن أيضاً لأنه هو الذى يمكس من طرح مجموعة من التوقعات عندما يواجه نصاً ما . وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا . وهو أيضاً الذى

يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلّمات التي تمكّنتنا من فهم أيّ نصّ نتعامل معه والتي أرسلتها
نصوص سابقة وتتعامل معها كل نصّ جديد بطريقته ، يحاورها ، يصادر عليها ،
يدحضها ، يعدّها ، يقبلها ، يرفضها ، يسخر منها ، أو يشوهها .. وهو في كل حالة من
هذه الحالات ينمّيها ويرسخها ويصيف إليها ، فالإطاحة بالتقاليد تنطوي في بعد من أبعادها
على تثبيت المفهوم ذاته ولو في شكل جديد .

وأيّ كتابة أدبية جادة ، سواء أكانت إبداعية ، نقدية ، أو نظرية ، تنطوي على قدر
ملحوظ من الناص . تفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص ، أو على
الأقلّ بالتقاليد والمواضعات المتعارف عليها في هذا النوع من الكتابة . إنها تفترض سياقاً ،
فوضع النصّ ضمن سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره .
والسياق أكثر تحديداً من الإطار المرجعي ، فداخل إطار الأدب المرجعي هناك مجموعة كبيرة
من السياقات . والتعددية هي في الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة
للنصّ الأدبي . لأنّ النصّ الأدبي لا يعرف واحدية السياق وإنما يسمو دائماً إلى طرح مجموعة
من السياقات التي قد تتباين وتتعارض أحياناً ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات
النصّ وعصوره المختلفة .

فالنصّ عادة ينطوي على مستويات **أركيولوجية مختلفة** ، على عصور ترسبت فيه تناصيا
الوحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلّفه وتحوّل الكثير من هذه الترسبات إلى
مصادرات وبندييات ومواضعات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى
تصور أن ثمة مصادر محددة لها فقد دابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النصّ
كاتبة أو قارئة أو ناقدة . « فالأنا التي تتعامل مع النصّ ليست موضوعاً عقلاً إزاءه . لأنّ
الأنا التي تغترب من النصّ هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ، ذات
شفرات لا نهائية أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها »^(١٣) .

وفقدان مصادر المواضعات والمسلّمات الأدبية ليس نتيجة حدوث عارض ، ولكنه جزء
من طبيعة الباء الاستطرادي للمواضعات التي فقدت أصولها أو انفصلت عنها في عملية
تحوّل وتبدل شائعة . وحتى الرجوع إلى أول من لاحظ أو سجل إحدى هذه المواضعات أو
المسلّمات باعتباره أصلاً لها لأنّ ملاحظتها ليست إلا ملاحظة لأحدى مفردات نظام إشاري
هو الذي أكسبها دلالتها ، وبمجرد التعرف عليها لا يعني خلقها أو تأسيسها لأنّ هذا يعود بها
مرة أخرى إلى الباء الاستطرادي الذي كشف عنه مفهوم الناص . « فأحدى وظائف
مفهوم الناص هي الإلماح إلى الطبيعة المتناقضة للنظم الاستطرادية التي لا يمكن أن تنشأ إلا
في الكتابة ، فكل ما تنطوي عليه اللغة بالمفهوم السوسيري لابد أن يكون قد ظهر أولاً في
الكلام غير أن اللغة هي التي جعلت الكلام ممكناً . وإذا ما حاولنا أن نأخذ أي عبارة أو
نصاً على أنه لحظة الأصل فسجد أهما يعتمدان على شفرة سابقة . وعملية خلق النظام

الشعري يمكن خلفها فقط إذا ما كانت متضمنة في شعرة سابقة ، أو ببساطة ، فإنه من طبيعة الشفرات أن توجد دائما وأن تكون ذات أصول ضائعة »¹¹¹ .
فللتناص اذن بؤرة مزدوجة : إنه بلغت اهتماما إلى النصوص العائبة والمسقة وإلى التحلي عن أعلوطة استغلالية النص ، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص . كما أنه يدعو إلى اعتبار هذه النصوص العائبة مكونات لشعرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه ونقص معالين نظامه الإشارى « إردواح البؤرة هنا هو الذى لا يجعل التناص نوعاً من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطردى والمطغى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشعرات والمواضعات التى تجعله احتمالاً وإمكانية داخل ثقافة ما ، والتى تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له .

ودراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة ، فهذا مجال الأدب المقارن . ولكنها دراسة تطرح شكتها الرهيفة العاتية على محيط أوسع ، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وعبر المعروفة ، والأنظمة الإشارية ، والشعرات الأدبية ، والمواضعات التى فقدت أصوها وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التى لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب ، ولكنها تؤدى إلى أفقه الدلائل والرمزى أيضا

وتعرف جوليا كريستيفا النص بأنه « حمة المعارف التى يحمل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى . وما أن نمكر فى معنى النص عتباره معتمدا على النصوص التى استوعبها وتمثلها فإننا سنبدن بمفهوم تفاعل الدوات مفهوم النص »¹¹² . وتعد كريستيفا أول من بلور مفهوم التناص فى النقد الحديث وهو مفهوم ما لبث أن تناوله بعدها عدد كبير من الكتاب بالإضافة والتعديل ، بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتصحت معالته . فقد استعمل ريفانير هذا المفهوم مرجعية Referentiality الأعمال الأدبية وطبيعنها — أى المرجعية — الخاصة . ويكشف عن أن الإحالات التى يطوى عليها النص والتى تبدو للوهلة الأولى وكأنها إحالات إلى أشياء أو موجودات واقعية ليست إلا الماجات إلى نصوص أخرى وإلى أنظمة وصعية داخل ثقافة ما ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات فى النصوص .

فالشاعر العربى عندما يشير إلى الأطلال فى قصيدة فإنه لا يحمل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس نحدثا القصيدة عنه ، وإنما يشحبها بكل ما حملته به القصائد السابقة عليه من معان ودلالات ، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا محسب ، وإنما مهبج فى الكتابة وموقف من العالم ورؤية للإنسان . وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أو الخيمة .. إلخ . فالذى يميز الإشارة إلى المكان فى

قفانك من ذكرى حبيب ومنزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل

من الإشارة إلى نفس المكان في :

« سقط اللوى مكان بين الدخول وحومل » .

هو الفرق بين المجال التناسلي لكل منهما . فأولاهما تستدعي مجموعة من المعارف التراثية والشعرية السابقة على النص ، كتقاليد مخاطبة رفاق السمر في مطلع القصائد الجاهلية ونشير إلى المطالع القرية لهذه القصائد وإلى عالم بأكمله من الرؤى والمشاعر والملايسات التي ترتبط بهذه المطالع والتي تختلف باختلاف القراء . كما أن الإشارة للمكان فيها ليست وصفاً حياً ولكنها مباشرة وتذكر واستدعاء لتواريخ وأطياف قديمة تشحن المكان بدلالات ومعان لا حصر لها وتربط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر والانفعالات . ناهيك عن أن الإشارة هنا جزء من مشهد درامي كامل والحظة توقف في صورة نعرف ماضيها وبرهص بحاضرها ومستقبلها . أما ثانيتهما والتي تبدو وكأنها محض إشارة حيادية صماء إلى المكان تستدعي هي الأخرى بصاً وتفترض تقاليد ومواضع معينة . فهي نصّ وصفي ينتمي إلى تحديدات النصوص الجغرافية وقواعد تحديد المواقع .

والذي يجعل فهمنا للإشارة إلى المكان في هذين النصين مناسباً في هذا الحد هو انتهاء كل منهما لمجال تناسلي مختلف . وتحدد كريستينا انحلي تناسلي عندما تقول « أنه مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما ، ومهما كانت ظروفه كمناسبة إشارة فإنه يحرص وجود كتابات أخرى . وهذا يعني أن كل نص يضع من بيديته تحسب كتابات أخرى تعرض عليه كونا أو عالماً بعينه » . وهذا بالتالي يفرض عليه قراءة أو قراءات معينة . ولا يساء فهم النص الأدبي عادة إلا عن طريق نزعه من سياقه وقراءته ضمن مجال سياقي معين . فزعر النص من مجاله السياقي تماماً كسطر من نص عربي ووضع نصي التحليلي أو ألماني مثلاً . فلن نحقق القارئ الإنجليزي أو الألماني الذي لا يعرف العربية في قراءته فحسب ، ولكن قديسي فهمه أيضاً وقد يتصور أنه ينتمي لأحدى اللغات الهندية مثلاً . فالجمل السياقي بالنسبة للنص كاللغة بالنسبة لهذا السطر .

أما إذا كان هذا السطر العربي قد وضع في قصيدة وليس في كتاب جغرافي مثلاً ، فإنه برعم عجز القارئ عن حل شعرته أو فهم معناه يصبح إشارة ضمن نظام إشاري آخر أتاح فيه الشاعر الأوروبي لنفسه استعمال حمل وإشارات من لغات عربية . ويقرأ هذا السطر في هذه الحالة لا كحكمة وإنما كعلامة . كأداة لتغريب ، ولكسر تدفق القصيدة ، وكإيجاز بأن ثمة عوالم معلقة على القارئ والشاعر معاً .. إلخ . وفي هذه الحالة لا تنجح القصيدة في استيعاب هذا النص الغريب الواقع في مجامعها التناسلي فحسب ولكنها تدمره أيضاً كشرط لتحقيق نجاحها . وهذا الجانب الصراعى الحاد جزء أساسي من آليات التناسل .

فالمجال النصي مجال حوارى ، وكل حوار يطور على قدر من الصراع ذلك لأن « النص يجمع أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله النصي وتدميرها في نفس الوقت . فالنص الشعري يُنتج في حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى ونفيها في آن واحد »^{١٧٦} ومن خلال جدلية التأكيد والنفي هذه تتحدد طبيعة المجال النصي وتتضح حدوده من ناحية ، وتتلور معه حركة الافتراضات التي ينحلق عنها معنى النص وتتعدد تفسيراته . فاستراتيجيات التأويل الأدنى التي ينطوى عليها النص تنوقف على حيوية المجال الحوارى الذى لا يمكن إثرائه كلية دون أحد الأفق النصي كلية بعين الاعتبار . فما يميز الناقد عن القارئ العادى هو اتساع المجال النصي الذى يطرح الناقد العمل في أفقه عن ذلك المجال الذى يتعامل معه القارئ ، وكذلك حيوية العنصر الحوارى فيه . وهو عنصر يزداد ثراء كلما رادت قدرة الناقد على استقراء البدائل المحذوفة والافتراضات المنفية التى يفرضها النص أو بالأحرى ينطلق من المصادر عليها .

وكل نص أدنى ينهض على مجموعة من الافتراضات أو المصادر النصية . وقد لا نعلم على هذه المصادر أو النصوص السابقة التى ينطوى عليها النص الراعى ، وليست ثمة حاجة أصلاً للبحث عنها ، ولكنها تظل هناك بلوح تارة وتختفى أخرى . أما الافتراضات فتتعدد أنواع منها . افتراضات سطحية والأخرى عملية . فالأولى ذات طبيعة لغوية أما الثانية فإن طبيعتها بلاغية^{١٧٨} . ومن خلال التعرف على هذه الافتراضات بشكل المدخلات النصية الأساسية لتناول الأعمال الأدبية . أولاً ما يهم بالنظر الى الافتراضات والمصادر المنطقية التى ينطوى عليها النص والاعرف على جدليات الإحلال والإزاحة المعقدة في محاولته لإنتاج النص المسبق أو العائب وتدميره معاً ، وعلاقة هذا كله بالمجال النصي الذى تمثلوه نصوص قد تتوافق أو تختلف مع نصوص فعلية أخرى . والمهدف هنا هو التعرف على الآليات المعقدة والشائعة التى تنتج بها النصوص نصوصها المستبعدة ، والكشف عن عملية الإحلال والإزاحة في تشابكها مع عملية الإبداع والخلق وفي صياغتها لمستويات المعنى المتعددة . فهذه الطريقة وحدها تستطيع اكتشاف المداخل السليمة للنص . فطالما سمعنا عن المقولة المطالبة بضرورة التعامل مع النص من داخله وعدم فرض رؤى الناقد المسبقة عليه . ولكن هيهات أن يكشف لنا مردود هذه المقولة عن سبل تحقيقها . أما المدخل الثانى فإنه يهتم بدراسة الافتراضات البلاغية والعملية في إنتاجها لبلاغة لا تهتم كثيراً بالنصوص الأخرى التى تحتل المجال النصي الذى يجعل عملاً ما مفهومًا بقدر إهتمامها بالمواضع التى ينطوى عليها المجال النصي والنشاط الاستطردى فيه^{١٧٩}

ويعتبر هارولد بلوم^{١٨٠} من أبرز النقاد الذين استعملوا هذين المدخلين في قراءاته اللامعة للنصوص الشعرية . وهى قراءات تعتمد أساساً على مفهوم النص وتتأوله من خلال منظور مدرسة التحليل النفسي وخاصة في نسجتها اللاكاتبية المعاصرة . فهو لا يفترض أن علاقات

أى نصّ هي علاقات تناصية بالدرجة الأولى فحسب ، ولكنه يتصور أن علاقة النصّ بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية . وأن هناك في عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعا علاقة أوديبية أساسية بنصّ رئيسي هو بمثابة الأب بالنسبة له . نصّ يريد أن يدمره وأن يحتل مكانه ويستولى على زوجته ، دوره ، جمهوره ، بصورة تشحن علاقة النصّ عنده بمجاله التناصى بقدر كبير من الحيوية والتوتر . وتقيم حدودا فاصلة بين ما يسميه بالقراءة والقراءة المضللة . وتكشف في علاقات النصوص عن امكانيات هائلة تعيد طرح مسألة القراءة والتأويل والتعامل مع النصّ الشعري من جديد وبطريقة تختلف جذريا عن سبقه في هذا المجال .

٦ - التناص في مفاهيم البديع العربي :

إذا أردنا لدراساتنا عن رؤى النقد الجديد ومفاهيمه أن تتجاوز حدود القل والتعليق الهامشي على انحازات النظرية النقدية الحديثة في الغرب فلا بد لنا أن نعقد نوعاً من الحوار الجدلي الخلاّق بين هذه الانحازات وانحازات النقد العربي في عصوره الزاهرة ، قلن بمد هذا جذور المفاهيم الجديدة في تربة نقدية صالحة فحسب ، وبكده قد يمكّننا من الإسهام الفعال في هذه الثورة النقدية المعاصرة ومن إعطاء كشوفها خصوصية متميزة تمكّنها من إثراء ممارساتنا النقدية النصّية وتعميقها . ولأنه ليس ممكناً ، ولا طبعياً أن أحاول تحقيق هذه الدعوة في نهاية دراسة من هذا نوع ، لأنها تستلزم مجموعة من الدراسات الضافية والمستقلة ، فإنني سأكتفي ها بطرح القصة نفسها وتقديم مجموعة من الاشارات التي تبرهن على أن هذا المشروع الصالح احتمالاً يمكن تخفيفه وليس مجرد دعوة طموحة أو غير عملية ترتوي من تقديم القديم أو حب التراث .

ومن البداية لا بد أن يكون هذا المشروع حواراً لا يهض على فرض أتي من العالمين على الآخر وإنما على إقامة الحوار بينهما . وحتى يمكن لمثل هذا الحوار أن يهض بالنسبة لموضوع التناص هنا فلا بد أن نفهم جيداً الجدلية العاعلة بين العقل الشفهي والعقل الكتابي والتي تتحكم في رؤية العقل العربي للكثير من قضاياها الهامة . ليس فقط لأن هذه الجدلية ذات طبيعة تناصية بالدرجة الأولى ، ولكن أيضاً لأنها ستكون أكثر الجدليات العاعلة في الفكر العربي إستعادة من مفهوم التناص . لأنها ستعيد الى الثقافة الشعبية أهميتها دون أن تنتقص من قيمة الثقافة المكتوبة ، وستعقد بين الثقافتين حواراً يثرى مجاليهما التناصيين ويوسع أفق فهمنا للكثير من نصوصهما . ذلك لأنه ثمة عملية مستمرة لتبادل المراكز بين هذين الوعيين من النصوص في الثقافة العربية . فقد تحولت الكثير من النصوص الشفاهية الى نصوص مكتوبة . كما أن الاهتمام بالحفاظ على أدي هو الآخر الى تحول بعض النصوص المكتوبة الى نصوص شفوية .. وهكذا .

وستطرح دراسة هذه الجدلية الفاعلة بين العقلين الدور الفريد الذي يلعبه النص القرآني الأعظم في مجتمع النصوص العربية ، وهي ظاهرة تنمرد بها الثقافة العربية وتؤثر في حركية عميقة تشابك العلاقات التناسلية فيها . فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص الأب : النص المثال : النص المسيطر : النص المطلق : النص المقدس . صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كمودج أعلى للكمال والجمال اللعوي : أي لا تطرح نفسها كنصوص بتعريف بارت وإنما كأعمال على العكس من القرآن : الذي لا يطرح نفسه في واقع الثقافة العربية كنص مكتوب محسوب وإنما كنص مطلق : مكتوب وشفهي معاً ، مطبوع وحياتي في آن .

بعد ذلك يمكننا أن ندلف الى عالم النقد العربي القديم وإلى انجازات البديع فيه . ذلك لأن معيارية علم أو بالأحرى علوم البديع فيه قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المعاهيم التي تثرى فهمنا للتأص وتفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات وإستقصاءات هامة . وسأطرح هنا مجموعة من المصطلحات البديعية التي يمكنها أن تساهم في بلورة بعض ملامح هذه الإضافات .

الإقتباس :

هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه . وإنما يحس ويكون مقبولاً إذا وطئ لها في الكلام بحيث تكون مندرجة فيه داخلية في سياقها دحولاً إنما .. فالإقتباس يكون اقتباساً إذا لم يكن إيراد ما يورد على سبيل الحكاية ، وإلا كان إستدلالاً وإستشهاداً^(٢٢١)

الاقتضاء :

هو الإقتصار من كلمة على بعضها أو من كلام على جزء منه اقتصاراً يشبه الإقتصار على بعض الكلمة^(٢٢٢) .

الإحتباك :

هو نوع من الإختصار ، ولخصوص هيئة عُذ من المحسّات وأُفرد بالإسم . وضابطه أن يجعل الكلام شطرين ويحذف من كل منهما نظير ما ثبت في الآخر^(٢٢٣) .

التشيل :

هو تقرير المعنى بذكر نظائره ، وفيه تشبيه ضمنى^(٢٢٤) .

اتتلاف المعنى مع المعنى :

هو أن يقرن بالمعنى ما يناسبه ويشد ارتباطه به وتارة لا يكون الملامم المذكور مزاجها بلامم

آخر وثارة يكون مزاحها بملام آخر يظهر في بادئ الرأي أنه الأولى وعند التحقيق يعلم أن المذكور هو الملام^(٣٥) .

التلميح :

هو أن يشير المتكلم في كلامه لآية أو حديث أو شعر مشهور أو مثل سائر أو قصة^(٣٦)

العنوان :

هو أن يذكر المتكلم لمناسبة أعراسه ما يدل على أخبار شهيرة لأجل الناسي أو الإستشهاد أو الإفتخار أو غير ذلك من المقاصد^(٣٧) .

التوليد :

هو على نوعين ، أحدهما لفظي والآخر معنوي . فاللفظي أن يستحسن الشاعر أو الناثر لفظاً من كلام غيره في معنى فيستله ويضعه في معنى آخر . فإن كان استعماله إياه أجود ، وكان الموضع الذي وضعه فيه به أليق أنظم في المقبول المستحسن وإلا عدّ من المردود والمسترذل .. والمعنوي هو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره فيأخذه ليريد فيه ويحسن العبارة عنه فيعدّ بديعاً لما فيه من التنبيه والنفذ الذي يحصل بمثله التحميم والدلالة على الأدب^(٣٨) .

النوادر :

وكان قدامة يسميه الإغراب بالفن المعجزة ، وهو أن يقصد المتكلم إلى معنى قد ابتذله الشهرة وكثرة الإستعمال ، فيبرزه في صورة يتحيلها فتكسوه عراة وكأنه لم يكن مستعملاً^(٣٩) .

الإيداع : ويقال التضمين :

هو أن يضمن الشاعر كلامه مصراعاً أو أكثر من كلام غيره ، وربما خصّ اسماً لتضمين المصراع ، وهو لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصده المضمن .. ومنها الإنتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه ، ومنها الزيادة في المضمن ، ومنها نقله إلى غير معناه^(٤٠) .

المعارضة :

في الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة . وإنما تستعمل المعارضة في التقية وفي مخاطبة من خيف شرو ،

فَيُرَضَى بظاهر القول ويُتخلص في معناه من الكذب الصُّراح ^(١١١) .

الحذف :

وأما الحذف فإن العرب تستعمله للإيجاز والإختصار والإكتفاء يسير القول إذا كان المُخاطب عالماً بمرادها فيه ^(١١٢) .

الإستخدام :

إطلاق لفظ مشترك بين معنيين فتريد بذلك اللفظ أحد المعنيين ثم تعيد عليه ضميراً تريد به المعنى الآخر ، أو تعيد عليه ان شئت ضميرين تريد بأحدهما أحد المعنيين ، وبالآخر المعنى الآخر ^(١١٣) .

المواربة :

أن يقول المتكلم قولاً ينقص ما ينكر عليه فيه بسببه ويتوجه عليه المواربة ، فإذا حصل الإفكار عليه استحصِر بحدوده وحها من الوجوه التي يمكن التحلص بها إما بتحريف كلمة أو تصحيفها أو بزيادة أو نقص أو غير ذلك ^(١١٤) .

التورية :

يقال في الإيهام والتوجيه والتحجير ، والتورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المعنى لأنها مصدر ورثت الحيرة تورية إذ سترته وأظهرت غيره ... وهي في الإصطلاح أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان ، أو حقيقة ومجاز . أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة . والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية . فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورى عنه بالمعنى القريب فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك .. ولأجل هذا سمي هذا النوع إيهاماً ^(١١٥) .

الإشارة :

هي أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على المعنى الكثير بإيماء ونحة تدله عليه كما قيل في صفة البلاغة هي نحة دالة ... انه إشارة المتكلم الى المعاني الكثيرة بلفظ يشبه لقلته وإختصاره بإشارة اليد ، فإن المشير بيده يشير دفعة واحدة الى أشياء لو عبر عنها بلفظ لأحتاج الى العاظ كثيرة . ولابد في الإشارة من اعتبار صحة الدلالة وحسن البيان مع الإختصار . لأن المشير بيده ان لم يفهم المشار اليه معناه فأشارته معلومة ومن العيب ^(١١٦) .

الإستباج :

هو أن يذكر الناظم أو الناثر معنى مدح أو دم أو غرض من أعراض الشعر فيستبج معنى آخر من جنسه يقتضى زيادة في وصف ذلك الفن^(١٤٧) .

الإدماج :

هو أن يدمج المتكلم عرضاً له في معنى قد نَحَاه من جملة المعاني ليوهم السامع أنه لم يقصده وإنما عرض في كلامه لشيء معناه الذي قصده^(١٤٨) .

التبع :

من أنواع الإشارة التبع ، وقوم يسمونه التجاوز ، وهو أن يردد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوز ويذكر ما يتبعه في الصفة ويهوب عنه في الدلالة^(١٤٩) .

سأكتفى بهذا القدر من المصطلحات البيدعية التي تنطوي على أفكار ناصية هامة . لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدمه النقد العربي المعاصر ، ولكنها تناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تصيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري . مفهوم التوشيح الذي يعرفه ابن حجة الحموي بأنه « أن يكون معنى أول الكلام دالاً على لفظ آخره ، ولهذا سموه التوشيح لأنه يمرل المعنى مرله الوشاح ويرر أول الكلام وآخره مرلة محل الوشاح من العاتق والكشع »^(١٥٠) يطرح فكرة أن هناك ناصراً داخل النص الواحد ، وأن عملية بلورة المحددات النصية على قدر من التعقيد والمعالجة في النص الواحد . ولا أريد أن استسلم لإعراءات التحرف على الآفاق التي تفتحها مثل هذه الدراسة ، لأن مكان هذا في دراسة مستقلة .

صبري حافظ

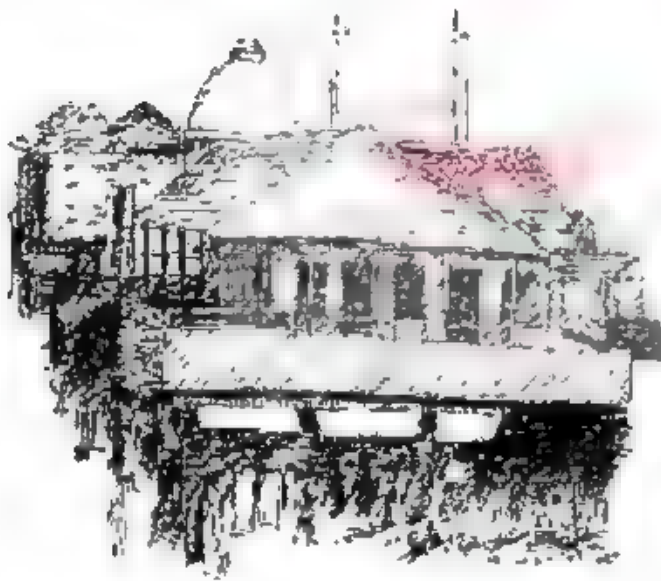
٢٥٠

آفاق المعرفة

التناص

والرؤية الأيديولوجية النصية

محمد أسامة العبد (*)



يتسم النقد الأدبي اليوم بتشعب مناهجه وبوفرة نظرياته ومصطلحاته مصاحباً جهوداً عملية على مستوى النقد التطبيقي والتحليلي... الخ.

(*) باحث من سورية

- العمل الفني الفنان رشيد شما

فهذا إذا دل على شيء فإنما يدل على اتساع ووفرة النصوص الإبداعية.. لا سيما بجهود مشتركة من النقاد الجادين للتوصل إلى تفسير علمي لتلك النصوص الإبداعية، والنقد يسعى بشكل دؤوب إلى تقديم التفسيرات المنطقية لمنطق النص مما يجعله يدخل أغواره مستعيناً بوعي الناقد ورؤيته وثقافته بملاحظة بعض الجوانب وحسب وجهة النظر يعطي دلالة معينة محاولاً بعدها إعطاء تفسير الحواشي الدالة للنص.

إذن فإن تفسير الأعمال يقوم على الكشف عن عناصر النص الذي يضع اتساقه بحث الاعتبار داخل (١) النص نفسه، ويمكن بذلك الاتساق أيضاً أن يتكون بإنشاء نوع من العلاقات بين العناصر النصية وبين طواهر خارجيه عن العمل مهما كانت ضرورة تلك الطواهر ضعيفه في تحديد وجود العناصر النصية داخل العمل ومن الملاحظ أن الأدب منذ نشأته اتخذ اتجاهين مختلفين التفسير والنظرية، فالهدف الأول هو الإيضاح أو شرح لعمل أدبي مميز، أما الاتجاه الثاني فهو أكثر تعقيداً، ففي الاتجاه الأول التفسير يتم التعامل مع نصوص محدودة يبرزها التاريخ، أما الجانب النظري ويتم التعامل مع مفاهيم أدبية ويقوم الاتجاه نفسه بتشكيلها وتكوينها من النص الأدبي ذاته،

ولكي نكون أكثر جدية نقف عند مفهوم النص، هنالك تعريفات ونظريات متعددة حول مفهوم النص وبعده الدلالي، لكن لطريق المجال نكتفي برؤية عامة بما جاءت به الدراسات الفكرية النقدية بقراءة النص عامة: «النص يحدد بأنه جهاز نقل لساني يهدف توزيع نظام اللغة الحديث التواصلية ونقصه بذلك المعلومات المباشرة في علاقته مع ملفوظات مختلفة سابقة ومتزامنة وتكون مدلولاتها سولوجية تناسية»

والنص حسب مفهوم رولان بارت مجانسه منطقي، والعمل الأدبي فإنه جسم مادي محسوس والصرف بين العمل والنص كالفرق بين الواقع والواقعي أولنا محروض مبنول للعين ما الأخير يحتاج البرهنة عليه، فالعمل يمكن رؤيته وعرضه في المكبات أما النص فإنه يبلور نفسه وفقاً لمجموعة معينة من القواعد إنه لا يوجد إلا في اللغة عبر اللسان فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل بأن يمتد عبر عدة أجزاء وأن يشتمل في صور وأشكال مختلفة، فإذا انتقلنا إلى النص من الناحية السيميوطيقية فلاحظ أن النص إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المثبرات والمصامين، وبينما نجد أن العمل الأدبي إشارة مغلقة لعدد من التفسيرات المحدودة التي

تتسم بالثبات كل مرة بالانغلاق إنها لا نهائية مقابل المحدودية، فالنص فضاء واسع ومجاله الإشاري بسعة الإشارة ذاتها والتي يجب ألا نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى إن المتعلق الذي يحكم النص ليس منطقاً شاملاً يستهدف معناه الدلالي منطق مجازي يحيا بوفرة الكتابات، وأيضاً إن إنشاء التفاعيات والإشارات الداخلية في النص تقوم على نسبته مع تحرير طاقته الرمزية، قد يكون العمل الأدبي رمزياً، رمزيته دائماً ما تكون متواضعة بالقياس إلى طاقة النص الرمزية، ذات الطبيعة الجدلية.

فالنص إذاً هو منهجي لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات وهو مركز يتسم بالحركية والتفاعلية المستمرة لأن له طبيعة تناسلية متوالدة، لأنه مع غيره من النصوص وينتمي إلى نسبة التناسل، والتناسل هو جملة من المعارف التي تجعل من الممكن أن تكون ذات معنى «وما أن نذكر في معنى النص اعتباره معتمداً على النصوص التي يستند عليها ويتمثلها ونحن نستبدل بمفهوم تفاعل (الذوات) بمفهوم التناسل».

جدلية المصطلح التناسلي

من البداية لا بد أن يكون في هذا السياق

حواراً ينهض على إقامة أرضية نقدية صالحة يمكننا الإسهام الفعال من إعطاء إضاءه خصوصية متميزة تمكنها من إثراء ممارسات نقدية تطبيقية وتعميقها مثل هذا الحوار بالنسبة لموضوع التناسل فلا بد أن نعي جيداً الجدلية العاعلة بين العقل الشفهي والعقل الكتابي والتي نتحكم في رؤية العمل الإنساني من قضاياها الهامة ليس فقط لأن الحوارية أو الجدلية ذات طبيعة تناسلية بالدرجة الأولى لكنها أيضاً ستكون أكثر الجدليات الفاعلة وخاصة على الفكر العربي استفادة من مفهوم التناسل في كلا المجالين النظري والتطبيقي ويمكننا أن نستشهد ببعض النماذج من النصوص المتناقلة خصيصاً لتخدم مفهوم التناسل من التداخل والتحاليف والتألف النصي من المقولات إلى الأسطورة على اعتبار التناسل وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل، المقصد مع أي خطاب لغوي بدوره إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مترك لمريم، وعلى هذا فإن وجود ميثاق ولغسطة مشتركاً ينهي من التقاليد الأدبية ومن معاني ضرورية لنجاح العملية التواصلية على رغم جوهريتها تبقى هناك وظيفة أخرى متضمنة ومضمرة تسمى إلى الكشف عن هذا الميثاق الإشاري المستمر والمعلن:

هالتوالد والتناسل أثرًا ومؤثرًا في النصوص الأدبية، ويتوالد من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صوت مختلف أما من حيث التواتر هي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسلف ولقوتها الإيحائية وهنا مما يزيينا إصرارًا لاستكشاف التناسل من نصوص شعرية لتكون مقاربة ومقارنة ضمن سمات هذا المفهوم الذي عرضنا عنه، ونتخذ من الشاعر سمات هذا المفهوم لأن الشاعر يتحلى استخدامه لعناصر تراثية في نصه الشعري (لا أنه يهتو جديدًا كل الجدة تلوح عليه مظاهر الابتكار الخالص والتخلق المحض ومع أن هذه العناصر التي يفتقها الشاعر من الإرث الأدبي عناصر شكلية إلا أنها تقوم بدور كبير في صياغة المحتوى وهو غير شكلي وبناء على ذلك فإن التأمل في عناصر البيئة وتحليلها والكشف عما يبين عناصرها من علاقات كامنة يجيب عن الأسئلة المتصلة بموضوع توطيف النص الناصبي والذي يكون بمثابة قناع أو حجاب يستخدمه لغنى مقصود، فالشاعر أمل دنقل الذي جعل من النص القرآني مرجعًا أساسيًا لنصوصه مؤكناً خلود الفن وسموه وغزارة العقل المبدع بهذا المعين الروحي الذي هو موروثه وجذوره فهو يعود إلى جذور أخرى تستشرف مضامين الكتاب

المقدس وتستمد من قيمه وروحانيته، ففي قصيدته (موت أغنية مفعورة)، في هذه القصيدة نجد بين صراع الفنان بالطبيعة فإذا هي جدلية صاخبة الأبعاد تدور رحاها في المطلق من الزمن وإن تبت لنا رموزها وشخصياتها وأحداثها.. يقول أمل دنقل،

من يفترس الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان؟

ارتاب الرب الخالق في اليوم السابع

لكن لم يسترح الإنسان

وحدها تساقط الدمعة من عين الليالي

بعد أن علقها الوهم طويلاً

وحدها سوعانها ترشفها الأرض

وينساها الرجال

شربوا قهوتها المرة والمنيا ومازال يغني

والمصاييح تضاء..

هنا نجد الاستعارة الناصبية من قوله

تعالى: وهو الذي خلق السماوات والأرض في

سنة أيام في اليوم السابع استوى على العرش،

وحالة أخرى هو لقد خلقنا السماوات والأرض

وما بينهما في ستة أيام وما مننا من نفوس،

وأيضاً يطالعنا أمل دنقل في قصيدته

(الآخرون) دائماً في نفس السياق الذي يعتريه

التداخل والتقابل.. يقول:

بليزيس ألهبت سليمان الحكيم

أثني رمت بساطها المضياف للنجوم
لكن سليمان الحكيم يقتل ضيلة أمير الجند
لأنه يريد أن يهني بزوجته الأمير
وزوجة الأمير تفتال ابن بلقيس الصغير
لأنها تريد أن يكون طفلها ولي العهد

فالشاعر هنا نجدته يتجاوز عبر هذه
التداخلات بين الديني والتاريخي الخرافة فيما
ورد عن سليمان وبلقيس حيث يستدعي الخطاب
الشعري (الحاضر) الخطاب القرآني العائب في
قوله تعالى (إني وجدت امرأة تملكهم) إلى قوله
تعالى (فألت رب إلي ظلمت نفسي وأسئلت مع
سليمان له رب العالين)

هنا نجد الفنان يبدل الطبيعة من أجل أن
يزيح الستار عن حالة نمسية أنه يصور واقع
غير مرئي رمزاً بوصفي به وينم عنه، يميل إليه،
وايضاً نجد توازياً بين الألوان والأشكال من جهة
وبين الحالات النفسية من جهة أخرى وايضاً
هناك آلية الاستدعاء في النص الشعري، وهذا
الاستدعاء يكون لإحدى الشخصيات التراثية في
توظيف الشاعر لقول يحصل بالشخصية سواء
كان صادراً منها أو موجهاً إليها ويصلح للدلالة
عليها في أن بحيث تصبح وظيفة هذا لقول
وظيفة مزوجة التفاعل الحر في فقرات النص
واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي
وكما قال ميشيل فوكو «إن كل الخطابات لا

تصلح للقيام بهذه المهمة الصعبة على حد سواء
فكل المجتمعات، وطبقاً لاطراد محكم لا تسوي
بين الخطابات، هناك الخطابات التي تقال
يومياً وتداول وينتهي أمرها بالانتهاء الفعل
الجديد للكلام حيث يعيد تناولها وتحويلها
أو الحديث عنها»، فالشاعر يقوم على اختيار
العبارات التي تصلح لأداء مهمة ثنائية ما بين
التفاعل الحر مع عناصر التشكيل اللغوي وبين
استدعاء تلك الشخصية لتعطي بعداً دلالياً
يشكل جديد في القصيدة.

بدن ليس كل تنص أو كل تقاطع داخل نص
لتعمير قول مأخوذ من نصوص أخرى بعيد الية
لاستدعاء شخصية قائل هذا القول ويفصح له
دوراً في البنية الدلالية للنص، فهي قصيدة
(تنويعات) لصالح عبد الصبور خير دليل على
ذلك.

كان مغنيا الأعمى لا يدري

أن الإنسان هو الموت

لم يكن ساقينا المصبوغ الفودين

والعاهرة الالامعة الضكين الذهبين

لم تكن تدري أن الإنسان هو الموت

لكني كنت بسائف أيامي

قد صادفني هذا البيت

الإنسان هو الموت.

في هذه القصيدة يستل خيوط الموت من

تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً بمختلف الأشياء التي تتم بها هذه التفاعلات مما يحيلنا إلى استنتاج في العلاقات النصية المتداخلة التي تؤدي إلى تشكيلات بنائية لداخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التحالف وقد تنصرف إلى التناقض وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد أمام هذا التماثل ومن ثم تتجلى فيه افرازات مميزة بمرجات متفاوتة ما بين الإعجاب والرفض وإلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناسخ) **هذه** التماثلية نجد قوامها حوارية باحثين حيث يقول لكي يثيق الخطاب طريقه حول معناها ولتظهر بأنه يحتار بينة من التعبيرات والسرقات الأجنبية ويكون على وثام من بعض عناصرها وعلى اختلاف مع البعض ودخل صيرورة للسوق الحوارية يستطيع ان يعطي شكلاً لصورته ولتبرته الأسلوبيتين.

إن التداخل النصي قد يكون أحياناً أمراً عابراً وقد يكون أمراً مقصوداً قاصداً بعينه يتداخل معه كما حددت في شواهد من قصيدة أمل دنقل وصلاح عهد الصبور ولكن هل يمكن ان يكون التناسخ فعلاً أيديولوجياً تقنياً بطرح رؤية الموقف يتخذ النص الثاني من الأول؟

يمكن النظر إلى التناسخ بوصفه فعلاً أيديولوجياً وهذا يتعلق بالضرورة التي

المشهد المسائي لحانة تعج بمهاج الحياة وذلك من خلال اختياره الشائق العناية لأبطال تقرب القارئ بصديق، لقولة، فالمعنى اعمى والساقى مصبوغ، القودين والعاخرة ذات فكين ذهبيين فكيف لا يرون الموت المائل فيهم المائل من نوافصهم، والشاعر لا ختام القصيدة يقول ملحقاً: «يا ولیم بیتر بیش» (كم أضنيت بقتني بفكاهتك الأسيانة وذكاء القلب المتألم) مما يلاحظ أن الإطار المرجعي للعبارة قد انعكس على تشكيل بنية القصيدة.

لكن السؤال الذي يجب ان يطرح ما هي تناسبات الكاتب بتلك السجلات النصية مع نص آخر بشكل معين؟

يمكننا القول حسبما يسمى الكاتب ان يستخدم التداخل النصي (التناسخ) فهو يسعى إلى فعل مزدوج ما بين التفاصيل والمرجعيات الثقافية، ويمكننا الاستناد إلى حوارية باحثين بالنظر إلى موقف النص الحاضر من النص القائب بوصفه (مقاومة، أو مساندة أو إغناء)، فالعلاقات النصية تقيم تنوعاً فكل نص يقع في مخرق طرق نصوص عدة فيكون في ان واحد إعادة قراءة لها وامتداد وتكتيفاً ونقلاً وتعميقاً فالثقافة العربية شقت لنفسها طريقاً في لغة التناسخ، على ان النص (ينتج ضمن بنية نصية صادقة فهو يتماثل بها ويتنازع معها

تطرحها القصيدة أو البحث أو الرواية حسب
فصائلها التناصية، فإذا ذهبنا إلى القول أن هذه
الأيديولوجيا تعتمد على الموقف التأويلي
المتصل في كلا الموقف الناتج عن الإدراك
الذاتي للواقع من خلال إضاءات العمل الأدبي
فهذا يسعى القارئ لرصد رؤية النص للنص
فالأيديولوجية تكون مقنعة في النص وهي
تخصي حقيقتها على القارئ فالقارئ الحصيف
هو الذي يكشف النص وعلاقاته بالعلم أثر
سياقه الداخلي والخارجي عليه.

الهوامش

- (١) جوليا كريستيفا- النص التناصية، المركز
الثقافي العربي ص ١٦.
(٢) وليام بيتر بيث هو من شعراء بريطانيا في
القرن التاسع عشر وهو من أصل بولوني ويذكر الدكتور
الصعيد الورقي في لغة الشعر الحديث، بأن عبد الصبور
كان شديد التأثر بهذا الشاعر.



التناص و بطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد لأعلام مستغانمي

زهرة عميري

مركبة هذه العناصر الثلاثة في كل من ذاكرة الجسد ورصيف الأزهار لم يعد يجب لمالك حداد. وهذه العسارة من المعطيات ثم إقرارها من خلال التقاطعات والتفصلات النصية بين الأدبيين ويتجلى ذلك انطلاقا من الجملة البدئية والختامية في الروايتين معا؛ فبالنسبة لمالك حداد نجد الملفوظ « القطار » عكس لغة الذاكرة أما « مارسيليا » فهي مكان مثل مقر المنفى والبديل للغوي (الفرنسية) التي جعلته يكي لغته للعربية في المنفى والدليل النصي قوله القطار ألق من مارسيليا في الجملة البدئية، أما الجملة الختامية قوله يا إلهي يجب أن أنزل إلى الدرك الأسفل من الجحيم، أرجوك يا إلهي أن تلجني بالخصوص هذا الرجاء أتوسل إليك أن تفضي الطرف عليوهنا نلتصص مركزية الخطيئة والدم وبالتالي الخيانة.

وتمثلت الجملة البدئية في رواية ذاكرة الجسد في قولها ما زلت أنكر قولك ذات يوم الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث أما الجملة الختامية فتمثلت في قولها ولكنني أصمت ولأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيقة رؤوس أقلامورؤوس أعلام، ويتجلى التقاطع بينها وبين الكاتب مالك حداد في عبارتي (ما زلت أنكر) و(مسودات هذا الكتاب) أما في قولها ما زلت أنكر نجد بيانا لمفهوم الذاكرة التي تم الحفاظ عليها باستعمال الفعل الدال على الاستمرار في الزمن. أما عبارة مسودات هذا الكتاب نلتصص مجال الخطيئة والمد والجزر والأخذ ولقد في المسودة التي تضم احتمالات الخطأ والصواب وهذا ما يفتح آفاق التأويل لمفهوم الخيانة.

كما تجلى التفصيل بينهما من خلال عقد القران النصوصي. ونجد الكاتبة تقول: « وبين قطار الموت »

إذا اعتبرنا الكتابة لعبة فهذا ما يسمح لشعيرت النص بالحركة والدينامية، ونجد هذا المعنى عند غريماش في كتابه المشترك عن السيميوطيقا حيث يفتح النص على آفاق الفكر بوجود القواسم المشتركة مع غيره من النصوص. فكيف يسهم عنصر التناص في هذه الحركية ؟

ن الباحث الروسي بنختين¹ أول من استعمل مفهوم التناص فأثر اهتمام الباحثين في العرب بحيوية الإجراءات المقارنة التي تتضمنه أي أن النص يتأسس من خلال التراكمات الجمالية والاجتماعية وهذا يدخل في إطار ما يسمى بالشاعرية التكوينية. فما مدى تفاعل هذا المفهوم مع رواية أعلام مستغانمي ؟

إن بؤرة التفاعل تجلت بشكل صريح ثارة وضمني ثارة أخرى من خلال المثلث الآتي:



لذلك رتبنا دراسة ظاهرة التناص وفقا للبنية العميقة لهذا المثلث من خلال تحديد

¹ د صلاح فصل، شغرات النص، دراسة سيميولوجية سيميولوجية في شعرية النص و القصيد، القاهرة، دار الفكر، 1990، ص 116.

والسياسي على السواء. والدليل النصي يتجلى في قولها: المرأة التي اغترتني بكل التفاح (الدين).

ولقد اكتسبت الرواية بعدا تحليليا لنفسية الإنسان ببساطته وقدرته على صنع الذات وبالتالي صنع الوطن ومن ثم قلب موازين القوى في العالم بأسره من خلال عقد القران بين خالد في رواية أحلام والإنسان الياباني إذ أن خالد يدرك أنه لا يمكن لإنسان بانسر، وفارغ وغارق في مشكلات يومية تافهة ذي عقلية مختلفة عن العالم بعشرات السنين لبيني وطننا. والعلامة النصية على السبق النصوسي للمدلول تُمظهر في قولها لقد بدأت كل الثورات الصناعية هي العالم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح اليابان يابانا وأصبح أوروبا على ما هي عليه اليوم وهذا ما جعل البعض يستبعد كونها رواية لاقتربها من عصري التقرير والتوثيق التاريخي حيث صرحت بهذا الناقدة فريدة النقاش².

هذا عن فضلال الذاكرة في الرواية وهي بدورها تمكنا من استنطاق القطب الثاني (الجسد) إذ نجد لهذه الرواية تقاطعا مع روايات المستعجات الصوتية لاسماعيل فهم إسماعيل، وكلا العاملين الإبداعيين بجمال المرأة في صورة قائمة سالبة حيث جسدت المرأة بصورتها الحسية الزوجة للخطئة والصحية، كما أن المرأة في رواية أحلام ليست دائما هي المرأة الأنثى وإنما تتحول أحيانا إلى رموز أخرى، الرجل، الحياة، الحرية ومنه الخيانة والضعف والسخرية بحسب إيقاع العالم الداخلي لخالد وعلاقاته مع المتغيرات حوله. وذاكرة الجسد تعكس صورة المرأة باعتبارها رمز للخيانة كما هو الحال للمرأة

تمد بيدها إلى قطار خالد في رواية ملك حداد من خلال الجملة البنيوية وهذا القطار هو رمز للتاريخ الممتد امتداد السكة الحديدية في درب صعب مخادع، والطريق هنا رمز للموت، موت البطل خالد والذي يمثل بدوره الرمز الإيقوني للبطل الحقيقي مالك الرفص للخيانة إلا أن التاريخ مازال متواصلا لتأتي أحلام مستغامي لتتوقف مالك كما صرحت في الإهداء في مقدمة الرواية، وفعل جعلت من المسألة محط دراسة واستتاع وهذا التواصل التاريخي يتمظهر في العبارة المذكورة سالفا (مازلت أذكر ثم إن العمل الموجود أمامي أثر، والأثر هو امتداد لمفهوم العلاقة إذ أن العلاقات النصوسية تتفاعل داخل النص بتحريك من القرئ لطاقتها المخبوءة لهذا اثبتت إشارات الذاكرة على أنها حالة تحول نصوسي إنساني¹ لأن الكتابة في الأصل هي إعادة تشكيل أثر قرأني سابق، ومنه فإن ذاكرة الجسد تمثل نتاج لملايين النصوص المحترقة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقه اللاواعي، فالذاكرة مثلا كنص إبداعي تمثل عصاره ناتجة عن نصوص أخرى، فابها أيضا تمثل مقدمة لنصوص ستأتي وهذا ما يجعل مبدأ تداخل النصوص منعطف تمر به مختلف أنواع الخطاب، وما صورة التعامل مع النص إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة. وهذا المعنى (الذاكرة) لدليل على الخلفية التاريخية السياسية لا يكاد يخلو عمل إبداعي منه، كاللار للكتاب طاهر وطار ورواية زهور في الأزمنة المتوحشة للكتاب جبال لي خلاص وغيرهما..... وعلى هذا الأساس كله يمكننا القول إن رواية ذاكرة الجسد جاءت كأنها وثيقة تشمل الركام المعرفي والديني

¹ عبد الله الخلامي، تشرح النص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 80.

² مجلة العربي، العدد 457، ديسمبر 1996 الكويت، ص 111

حيث كان يرفض التاريخ الرسمي و يقول عنه: «أنا لمقت التاريخ لأن التاريخ يعقد كل شيء، فالسياسة تحاول كطفلة لعب أن تجره من أفقه ولكن التاريخ ليس من صنع البشر، هو لا يحتاج إلى من يريه وجهته»³، وهذا المعنى يصب في المصعب نفسه مع قول أحلام في روايتها: «سبي الطاهر أحد رجال التاريخ المجهولين وأحد ضحايا»⁴ ويتمظهر التقاطع بينهما في كلمتي (مجهولين) و(لا يحتاج إلى من يريه وجهته). إذ نجد فيهما ضللا للغموض والضيائية والتردد، بالتالي الخيانة والتفني. والليل النصي يتجلى في العبارة المنفية لم بعد يجيب.

كما نجد مركزية معنى الشقاء في الروايتين معا، مما يوضح إنصهار المعنى عند كلا الأدبيين، فراح الكاتب مالك حداد يعبر عن رفضه للتاريخ باعتباره رمز لشقاء شعبه. ونجد بلخص هذا المعنى حين كتب عن صديق له:

مات صديقي على غشاء القيثارة.

و غشاء القمع.

فيلها من ميتة!

كان في ريعان شبابه.

كان جزائريا.

لقد كتب لي تاريخي.

كان غلوه احسن من غشاء القمع.⁵

إن الكاتبة أحلام في المقابل ترى تاريخ الوطن كله ملخصا في كلمة واحدة، امتدت معه أمدا طويلا ألا وهي الشقاء لهذا الشعب، حيث تتجسد حدود وزوايا المثلث المحرم

التي قتلت في فيلم زوربا¹، إذ ظهر التقاطع بالتدخل الزمني ولذا تجدنا نتحدث عن سيولة الحكى في تناولنا للزمن بأبعاده المختلفة في الرواية من خلال تدخل الأزمة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل. ونجد أنفسنا تقع في مركز اللا شعور للكاتبة من خلال عنصر التصميم لعدد من الكتاب بحيث يكاد هذا التقاطع القرآني يكون عضوا من السياق في الرواية كلها؛ إن كل من كاتب² ياسين ومالك حداد والشيخ بن باديس حاصرون بنصوصهم ويأخذونهم في ذكريات الثورة في الجزء التسجيلي الاعترافي في الرواية وهذا ما يحيلنا إلى القاسم المشترك. ورصيف الأزهار فيما يخص المرجعية التاريخية والسياسية فنجد أنفسنا أمام نقاد نظريات التلقي بالنسبة لقضية التراث حيث دعا «ياوس» إلى ضرورة التمييز بين الإستسلام السلبي له والتكيف الواعي معه في قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ. وبالتالي تجلي مفاهيم مختلفة كالسياسة والاقتصاد والإجتماع وهذا الركام المعرفي الموسوعي لم ينفلت من الذاكرة لدى المؤلفين باعتبار الإبداع مرآة عاكسة لكل جوانب الحياة الفكرية

والمادية بوجه عام. وهذا ما أعطى لمفهوم التقاطع بعدا ديناميا قرآنيا تأويليا. ويمكننا هنا طرح فكرة جوهرية توضح مدى خضوع الفن للتاريخ وخصوع التاريخ للفن، وهذا التساؤل يجيب عنه عنصر لشعرية في القصص، فمالك حداد كان يكتب رواياته وأشعاره والتاريخ أمام ناظريه، ولكنه كان له مفهومه الخاص للتاريخ.

-2-

³ في العيد دور، في ذكرى مالك حداد، ص 5، الجزائر، 1996.

⁴ أحلام مستغنى، ذاكرة الجسد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2004، ص 380.

⁵ في ذكرى مالك، ص 5.

¹ أحمد قرص، الإيقاع الروائي، إيقاع المرأة، الجنس، الوجود، دور المناهل للطباعة والنشر، ص 63.

² مجلة العربي، ص 113.

دام، فيه انقلبت موازين العهود والمواثيق التاريخية مع العدو الأجنبي، فيقول :

- شأهت عيون رفاقي تبيلها الدموع.
- رفاقي لانسجي العلم الوطني.
- الكبير
- علم الجزائر.²

-3-

ولم يكن شهر جويلية عنده شهر الفرح، فرحة الحصاد، وإنما كانت عملية احتلال وإنزال لقوة أجنبية عام 1830، كنت حرارة الإحساس بهذا التاريخ تدفعه إلى أن يخاطب الشعب في لحظة استسلامه للهوى والراحة والحلم قائلا:

- إتك لا تدع التاريخ يدفعك ويسيرك.
- في حين إن وضع الوطن يدعوك.
- إلى أن تكون أنت المسير للتاريخ.
- وهو حق لك.

- ليس لأحد أن ينزعك فيه.³

وهذا التخوف من فترة ما بعد المفاوضات ومرور قطار التاريخ في الاتجاه المعاكس قد أشارت إليه الكاتبة في رولييتها المدروسة. «...والتقى بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل. ولكن هل يصبح السجن شيئا آخر بمجرد أننا ننظر إليه من الخارج، وهل يمكن للعين أن تلغي الذاكرة اليوم». ⁴ إذ نجدها أيضا استوفت الشرح لهذا التغير عبر التواصل لذاكرة التاريخ حين أبرزت مفهوم الحرية السياسي من خلال

والعلامة النصية في ذاكرة الجسد تبدو من خلال ربط الدين بالسياسة و الجنس. حيث تقول: «يا شجرة توت تلبس الحداد ورائيا كل موسم» - ص 17 «الوطن كله للصلاة...» ص 16. «و يحضرني كلام - قاله زياد مرة في زمن بعيد...». قال: «لنا أكن احتراما كبيرا لأنم لأنه يوم قرر أن يذوق التفاحة لم يكتف بقضمها... ربما كان يري أنه ليس هناك من أنصاف خطايا ولا أنصاف ملذات تقانيا للحسابات الخاطئة» ص 305، هذه المقطوعات من المتون تبرز التقاطع الثلاثي الوراثي كما صرحت أحلام من خلال الجمع بين لغة المرققة ولغة الوطن ولغة الحب. وإذا رجعنا إلى رواية رصيف الأزهار لمالك حداد فإن العلامات النصية الدالة على هذا التقاطع تكون عن طريق التردد والانقلاب المفاجئ، والذي يتجلى في مفهوم الردة وعلاقته بالبعد السياسي الدال على انقلاب مجرى التاريخ في قوله: «لم يكن يليق بك أن تفعل ما فعلت لوطني الذي لم يعد وطنك الآن». وقوله: «لا يزال خالد مستندا إلى المقبض النحاسي... لم يكن يليق بك أن تفعل ما فعلت لي أنا ولك ولأولادي» ص 155.

ف نجد هذين القولين يومان إلى لغة الانقلاب والنفق السياسي من خلال قول الكاتبة أحلام فقد يكون ذلك لأنني بعثت لرعية تحترف الردة¹.

لم يكتف شعرونا مالك بوصف التاريخ قبائنه في لحظات الإبداع، وإنما كان يربط ولادته به، فكان يجيب عن تاريخ ميلاده باعتباره يمثل يوم الثامن ماي، وهذا الشهر في نظره أخذ طابعا حربلويا بدوره فهو فصل ربيعي

² لي ذكرى ملك، ص 6.

³ الصدر السيفي، ص 06

⁴ عبد الله الغداسي، المرأة و اللغة، نادي البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 191.

¹ ذاكرة الجسد، ص 455.

وهذا تجلى في روايته «الانطباع الأخير» التي كان من المفروض أن تصدر تحت عنوان فيضان الوادي، وهذا الوادي الغائض بمثابة رمز إلى الشعب الجزائري الذي ثارت ثائرتة.

-4-

ومن خلال اطلاعنا وتفحصنا لرواية ذاكرة الجسد، نجد احتواء وتقاطعا مع الفكر القياسي خاصة في قصيدته «على أضربة المجاذيب».

- أنظر كالمشده في خارطة العروية.

- وفي كل شبر أعلنت خلافة.

- وحاكم بأمره و خيمة منصوبة.

- تضحكني الأعلام والأختام والممالك التركية.

- وسلطات القش والكرتون والشرائع العجيبة.

وهذا الاحتواء أو الإفراغ للزخم المعرفي

عند أحلام يظهر حين يحاول خالد نفسه في

وظائفه البيروقراطية كمسؤول للنشر وهو

يتناقض مع نفسه ومع الأهداف العليا التي كافح

من أجلها. ونجد خلدا يعلق على الشعب: «كنت

أشعر أنني مسؤول عن تدهور صحته الفكرية

وأنا لقته الأكاذيب....» وفي هذه الظروف

يتعرف خالد على "زيلا" للبطل الآخر في حياة

"أحلام". وهنا مرتبط القوس بين الروائية أحلام

والشاعر الحسام نزار قباني.

ولقد أشارت الناقدة فريدة نقاش إلى شيوع

عنصر الترهل والإستطراد غير الضروري في

تركيب ونسيج النص مع تأثر واضح بلغة نزار

قباني، وإيلي بعكي وعائشة أبو النور التي جعلتها

تقع أحيانا في أسر بلاغة تقليدية وخطابية.

إلا أن اللغة قد جاءت في الواقع على

بساطتها تحمل أعقد معاني النقد الذاتي لأمتنا

وتركت. آثارا دغينة لحرق الوطن، و تجلى

ذلك في كثرة الأسماء إذا ما قيس بالأفعال،

أسماء الأعلام كالدان .

تحرر البنت (حياة) من الأب المزور وتخلصت من الوصية الكاذبة، فعلت ذلك لأنها حولت الرجل إلى كائن ورقي وجعلته مادة قابلة للكتابة والتفكير، والتفكير، بدءا ببنائها ليده وانتهاء ببنائها لقلمه وللغة، ففكت بذلك الارتباط العضوي القديم ما بين الفحولة واللغة، مما جعل اللغة عالما حرا تم تحريره من المستعمر. وتم إعلان استقلال الخطاب اللغوي مثلما استقلت الجزائر من مستعمرها، ويسنى للغة أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتا نصورية تؤلف وتضع وتكتب وتبادل الجمل لغة بلغة. وانكناية بانكناية¹.

وإن خيمت فكرة التناؤم والحرر عند مالك في رواية رصيف الأزهار، فهذا ما انعكس من رواية لبنته أحلام البطلة في روايتها ذكورة الحسد. حيث اعتبرت الزمن بمثابة فتح نصب للجزائريين، ولا أمل في الانفراج واستمرت التناؤمية التي تبعث الشك والخيانة في جوهر الوطن ولأبطاله. «في التاريخ لا يكتب على سبورة، بيدك تمسك طباشير وأخرى تمسك ممحاة...» ص-329-

لكن ليس معنى هذا أن هذه الروح التناؤمية مغروسة في كل روايات «مالك» وخير دليل ما أثبتته المؤلف «فيرنر بلوم» حين راح يؤكد على الصدقة المتينة، بين مالك حداد وكاتب ياسين مما خول له المقارنة بين الأبييين ثم قرر أن مالك حداد يختلف عن كاتب ياسين في أنه أكثر تفاؤلا وثقة بالمستقبل ويستدل على ذلك بقول مالك حداد :

- ابن السماء صامتة.

- ومع ذلك فإن طائر القلق الأخير.

- يؤكد لنا الغد سيكون جميلا.

- وعلا أن نصدق طائر القلق.²

² مجلة شعري، ص 111

³ مصدر نفسه، ص 111

¹ مقال فيرنر بلوم ومالك حداد، 07/06/1996.

النصال يعني الخروج من الفحولة، ومنه انكناية الرجل تعني تفكيك فحولته².

ونجد أحلام مستغانمي تمد يدها إلى معاني نوال السعداوي³ عند اعتبار العمل الإبداعي عند المرأة ضرورة نفسية وثقافية في الآن نفسه. ولذا فإنها ترتبط بالقلق، وتتشابك الكتابة مع مفهوم الحرية أي خروج المرأة من مقصورة الحكي وحصانة الليل السائر إلى نهار اللغة الساطع. ولقد أرجع رولوماني⁴ هذا القلق إلى معضلة التكيف أو ما يعرف "بالعصاب". إن التكيف هو العصاب ذاته... إن القلق هو حالة الإنسان عندما يصارع تلك القوى التي تحاول تحطيم وجوده». وفي ذلك إشارة إلى الكنتية نوال السعداوي حين راحت تلح على أن المرأة هي الأصل أصل الجسد، جسد التاريخ كما هو الحال عند أحلام في روايتها المدروسة. والعلامة . النصية «ذراعي الناقصة... بعد، فنيا» ص 84.

كما أن نوال السعداوي الروائية أحلام مستغانمي إلى هذه الفكرة، من خلال الاستبيان الذي عرض عليها لمعرفة موقفها من لغة المرأة فراحت تستدل برأيها⁵ قائلة: «أنا محاطة بالرجال، أنا لا أنكر أن هناك امرأة كاتبة دون أن يشجعها رجل... غالبا ما يكون والدها وأحيانا أخوها». ونجد المؤلفة أحلام تقول أيضا: «أنا درست هذا الموضوع بتمعن أكثر في أطروحتي لأنني لاحظت أن معظم الكاتبات

وأبطال التاريخ والمعارك التاريخية.» كان زياد يشبه المدن التي مر بها، فيه شيء من غزوة ومن عمان ومن بيروت كان يشبه السياب، الحلاج - ص 224 بالإضافة إلى هذا كله نجد العامية حوالي 25 % تقريبا نحو: «إيه قسنطينة لكل زمان صالحة» ص 425- وهنا تتقاطع مرة أخرى مع لغة نزار في قوله «يحسون الشاي، الطحين، حبوب النوم¹». هذا اللقاح والتزوج بين الذاكرة باعتبارها إسقاط للمرجعية التاريخية، والجسد باعتباره الجسم الجديد وهو اللغز الذي يمثل القاسم المشترك بين أحلام مستغانمي ومالك حداد. والعلامات النصية عند مالك «الفرح حين يرسم على محياها...» ص 119.

-5-

ويظهر هذا التميز الأنثوي للتاريخ عند مالك أيضا عند الحديث عن غصيب وريدة «..... حين تغضب فيحمر خديها مثل الورد الصغيرة التي يذبل جمالها عبر الأيام واللحالي والسنين» ص 82

وما نلاحظه في الرواية المدروسة-ذاكرة الجسد-عنصر الموازنة مع المرأة الأنثى باعتبارها مصدر خوف وضعف ونقص، يمكن تخفيف عيوبه بنكر الجسد الناقص- (بتر ذراع خالد)- وهذا ما يضمن عنصر التوازن الطبيعي.

ومنه يمكننا القول حسب الرواية طبعا - إن إحداث النقص في جسد الرجل قد ذكر ليتساوى الجسدان الذكر والمؤنث وهذا تكون المواجهة عادلة، وهذا يحيل إلى تعريف قرويد¹ للمرأة بأنها رجل ناقص وخاصة إذا ما تصنتت المرأة لسؤال اللغة وتوجهت إلى تحويل الرجل إلى نص مكتوب، وإلى كائن من ورق، فإذا رجعنا إلى تصميم الرواية، فإن خروج خالد من

² عبد الله القدومي، المرأة والقلق، ص 186.

³ المصدر نفسه، ص 186.

⁴ المصدر نفسه، ص 136.

⁵ مجلة أثونة، المجلد 8، 1992، ص 22.

¹ تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، إعداد: لطالب أحمد هويس وشرف د. حسي محمود حسين، رسالة ماجستير، سنة 1977، ص 170.

الرجل) يبقى في إطار التوازن باعتبار المرأة رجل ناقص .

فالموت دلالة انقراض وتحول بين البطل ومدينته - «بقري هذا الكتاب... واحرقني ما في خزانك من كتب لأنصاف الكتاب وأنصاف الرجال ولأنصاف العشاق»³.

كما تجسد عصر الاستقالة- الرجل والمرأة - باعتبارها قضية قبل أن تكون أنثى، وهنا تركز التقاطع مجددا بين أحلام والشاعر الفذ نزل قباني في قصيدة له والمعنونة "الاستقالة"⁴، نشرها في مجلة الأسبوع العربي اللبنانية.

- حاولت بعد ثلاثين عاما من العشق.... أن أستقيل .

- واعلنت في صفحات الجرائد.

- أنني اعتزلت قراءة ما في عبون للنساء....

- وما في رؤوس النساء....

- وأغلقت بابي عماني أنام قليلا.

ومن خلال هذا كله يتجلى عنصر التلويح العقلي والحوار الفكري في وصف التشكيلات إذ أن القصة مجرد انفصال يتلاشى في كلمات حادة أو مقنعة، أي هناك قضية مصيرية للإنسان العربي ورؤية جديدة لمسيرة الزمن والعصر. فلا بد من فتح الحجاب أمام الجميع .

إلى أي مدى يمكننا ربط مفهوم الاستقالة النزارية بالبعد السياسي الذي يحيلنا إلى بطولة الأنثى من خلال انفجار طاقة التأليف ؟

إن دراسة المرأة كقضية قبل أن تكون أنثى يظهر في الواقع الجيوغرافي الذاتي للروائية أحلام مستغانمي، إذ أرادت هذه الأخيرة أن تبرز معلما جديدا في الحركة الإبداعية، فيزحزح الشرف إلى ما يعرف ببطولة اللغة، فلم تكن البطولة لخالد ولا لحياة، بل كانت اللغة الأنثى تمثل المرأة الزبيقية داخل الرواية.

مثلا أسيا جبار "كان خلفها زوجها وأحيانا أخوها... فالرجل الجزائري عادة يستحي من زوجته"، فالمرأة تكتب للرجل ولو كتبت امرأة لكتبت لنفسها".

-6-

رغم أن الظلام الدامس والخيانة خيما على الروائيين، إلا أننا نلمس ظلالا نقاولية إذ نجد الكاتب مالك حداد قد أوضح نقاولا من قبل خالد انطلاكا من نزعتة الدينية المبتوثة حين راح يقول: «حينما تفتتح براءم أغصان الأشجار يعاود للتناول نفس خالده، لأن الشقاء لا يذله من نهاية ولأن الله موجود في كل مكان»¹. حيث أصرب مالك حداد عن هذا التناول حتى بعد الموت وتجلي ذلك في الجملة الختامية - معربا عن أمه في اللقاء - البطل ومدينته. والعلامة النصية تطفو إلى السطح خصوصا من خلال تواترها للدلالة على التأكيد في الخبر. رمى خالد بن طوبال بنفسه إلى السكة ... لقد التحق بملكوت السماء ليتفاهم... حول بعض الشؤون².

إلا أن أحلام اعتبرت دواء الخيانة أمرا معلقا نسبيا وهذا بالنظر إلى العوامل السوسيو تاريخية حتى وإن كان التاريخ يمثل القاسم المشترك بينها وبين مالك حداد. إلا أنها ارتبطت بعوامل فرضها مجتمع القرن العشرين، فجاءت الرواية إفرازا ممزوجا بالاجترار للواقع والأحداث. ونقلت الصور في قالب وثائقي شاعري، وكان التناول نسبيا يدخل في المستحيل أحيانا إذ أعربت عن ذلك القضايا المركبة التي دافعت عنها، فالمرأة تمثل السياسة والتاريخ والأنوثة والفرج لفرض الوجود، إلا أن التفاهم بين الجنسين (المرأة

¹ مالك حداد، وصيف الأحرار لم يعد يجيب، ترجمة د حلي بن عيسى، المطبوعات الوطنية الجزائرية، أفري 1965 من 72

² المصدر نفسه، من 157

³ ذكر: الجسد، من 462 .

⁴ تطور الشكل الشعري عند نزار قباني، من 155

" في اليوم التالي فاجاني صوتك في الساعة التاسعة تماماً " ⁴

"سأني... ردد صوت ساعة أو ساعتين وأكثر....
ومر صبح ومساء ومساء ولم تأت. ³
ونلمح هذا الاختزال الزمني والتقليص
الزمني السردى رغم التفاوت العددي للصعحات
مما يؤكد البنية الوظيفية والمركزية للعنونة
في ملفوظ " الذاكرة ".

وهذا الاضطراب الزمني بين الحكى والسرد
يتراءى من خلال العدسة التصويرية للرواية
والتي تبدو مصوبة داخل وجدان
البطلة (الكاتبة) تارة، والتركيز على الزمن
الخارجي تارة أخرى، ولعل ما جعل للزمن
النفسى عسرا متألفا في رسم الشخصية وتعدد
الأحداث كون الرواية في هيكلها الفني
بمثابة رحلة من الحاضر إلى الماضي. وعملية
استرجاع لخرات خالد السارة والأليمة باعتبار
التنكر لاسترجاع حالات شعورية تولدت من
مواقف ماضية، لذلك كان الزمن النفسى
عسرا متناعما مع طبيعة تيار الشعور. فالزمن
حامل من حوامل الحدث و«البعد الجمالى على
السوء». وهذا ما يبرز سهولة الحكى من خلال
التداخل الثلاثي للظرف الزمنى.

أما الزمن الميسى فيظهر من خلال
الصراع والصدام بين الشرق والغرب. ذلك
الموضوع القديم الجديد في الأدب العربى، وهو
صدام تضعه المؤلفة في علاقة جسدية تكاد
تكون خالية من الروح، ويتمظهر هذا المعنى
انطلاقا من التقابل بين المرأة الوطن كهوية،
والمرأة العابرة ضد الهوية.

بل المرأة الرجل، حيث قامت أحلام بحوصلة
ملحمية لذاكرة المرأة في عملها الأدبي.

-7-

ولقد اكتشفت المرأة أن لأصابعها وظيفة
أخرى غير الوظيفة المعتادة، ولو فقدت
أصابعها فهذا معناه أنها ستعود إلى زمن
الحكى وترجع مرة أخرى لتكون شهزاد
المهددة ليلا بالموت على مدى ألف ليلة وليلة. ¹
وليس للمرأة سوى الإبداع للخروج من
المفهوم المادي إلى الترحل أو الذوبان في
شخص الرجل لتكون امرأة جديدة، أنوثة ملقحة
بهاجس الذكورة لتفريغ تلك النقص الدفين. وهذا
نجدد في الدراسات النفسية، " بونغ" مثلا الذي
اعتبر من عقد النقص سبيلا في التعويض عن
طريق التجاوز والإبداع والتجديد.

وهي أحلام تقصص عن ذاتيتها ومكباتها
بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث
اعترفت البائدة فريدة نقاش فائقة. ² "ذاكرة
الجسد هي أول رواية تكتبها امرأة جزائرية
باللغة العربية وولادة من روايات نسائية قليلة
يحكيها رجل بينما كانتيتها امرأة".

وهذا المزج بين الرجولة والأنوثة داخل
الرواية مرده ذلك المزج بين الزمن النفسى
والسياسى للروائية. ولقد أعرب عن ذلك إيراد
المتواليات النصية بأسلوب الحذف والإجمال،
مما جعل زمن الحكى يفوق زمن السرد:

زح < زس .
والدليل للنص " ماذا أفعل بكل ما كنت وجمعت
من أحلام طوال سنوات غربي ونضالي ³.

¹ عبادة الغنمى، المرأة واللغة، ص 183.

² مجلة العربى، ص 111.

³ ذاكرة الجسد، ص 171.

⁴ المسعر نفسه، ص 155

⁵ المسعر نفسه، 92.

أدري في نفسه بعد صفاء جيكتور وقد رأها سجن مسورا وبؤرة
للمؤسسات الطعنانية بقوتها النبوية لعشمة وبجيش اجبرين
الذي توعد، وهي أيضا مسكن الآف الفهره، والسودين الذين كانوا
يعيشون على هامشها ويحاولون ان يلمسوا الذي نقرصه على صحايفها
ولا شك ان اعناق السيب للعركسية في ذلك الوقت المبكر
حياته جعله اقرب احسانا بالمظالم التي كان يعاني منها فعراه
دنه وبغايها والمندوب والصائغون، فإرسي موصوع
مدسة في الشعر العربي كمرور بانح الأهمية

ومن أعماق عذبة الشجعي كرفي جاء المدينة ساعيا وراء
العلم والرزق يرى السياب نفسه ضائعاً مديناً بالغربة، صحبه
ثعب حنية ولا مبالاة - ومن جديد مرز وجه الشاعر احتياش في
مشرة السحاب الحدائش الحامسة - وهي مشرة يباول المد
لثقية في الشعر الحديث موقفه من العالم ورؤياه بنفسه فهو
يس البطل القائد الممتي، بإرادة الإنسان والتشيرة الذي يظن من
الخارج الى يؤدة العذاب والمعاناة وسل عن منابع الفساد والانهار
في عالم الآخرين، من هو صحبة مثلهم، وجرة لا تنحرا من العالم
الذي يرفضه - موقفه حدائش يميال

في مد هي الأعداء لشعرية التي كان سيوصل إليها السياب
لر لم يهانمه الموصوع هو بعد في أوح تفوهه (اليدعي) أي أشعر انه
أدركه سبي ادرس مشروعا لم يكتم ويأت لحكم على إسماعله
حكم منقوش لا يعرف كيف كان شعره سينج بعد ديوان
(اليدعي) لا يظن أن يصطو الى الاستسلام أو عرض والدكتور
والأشعر

ع 1 معرفه من كل شاعرا ورايد كثيرا كصبر الشعر
يعومي بوجوده مكسبا لا حدود له وخسر يفوته خسارة لا
تعوض

٥٥٥

ان قصيدته «في انجرب اعربي» قصيدة معقدة شديدة التأثير
وقد أعطت مثالا أولا ناجحا لاستعمال الزمن الأسطوري في الشعر
ولقدرة الحدث على تكرار نفسه في تاريخ الأمة وقدره الشخصبة
التاريخية الحية في ذاكرة الأمة على أن تستلهم من جديد يعطي
المعنى لما يحدث الآن وتولد شعورا قويا بالوحدة والارث الروحي
لمشة

وقد كان من حظ الشعر العربي ان المثال لأول على هذه
لاستعمال الحدائش الزاهية مثله قصيدة عامرة من أحواد اشعر
حديث فقد كثرت بعدها بمذبح اشعر ابتي استعملت الرمن
لاسطوري بقدر على استعمارية تاريخية في الأمة، كما استعملت
المدارج العبا الماخومة من بتاريخ العربي بشرى في قدره هذه
لمدارج على أن تكرر نفسها في تاريخ الأمة العربية غير أن عدنا
وأفرا من هذه الرموز التاريخية أجتبر لسلسته بتكون هجاء لايعا
لوضع الحام لا سيما بعد تكسة سنة ١٩٦٧، ولكن رغم المناعة في
تاويل بعض الأمثلة، إلا أن سيطره الشاعر العربي على هذين
العصرين أصبح سلاح شعريا رقي بالتعبير الموارب عن قضايا
وحديثة وثار بحية كثيرة - ولا شك ان افساس هذين العصرين
كان مكسبا كبيرا لشعر العربي وهو

سبينية - وهي مشرة مدسة مدسة
والمدسة المدسة هي مدسة المدسة
مدسة وكان مدسة المدسة المدسة
الغربية فقد وجدت العدالة الغربية في زمن اكتشاف التنصيص لشعر
في العربي والصناعة تنشب في المن، والادبي مني مدسة من هذين
المدسة في انجرب كان ادبا هجرت فيه الطبيعة، وبصحة المدسة
انعدا مدسة فكان الشاعر الحدائش يرى ادسه حولا وهو
بفساد وبظلم والعروسة هو صفا وصفها سبسا كصحاء مكسبة
متجربة مدسة بالأسى والصحر
أما المدينة الميانية فهي مكان بحره الذي وجد فيه الشاعر

التناص وتحويلات الشكل

في بنية القصيدة عند السياب

صبري حايظ *

من لكتاب وصفا على السواء وهل قفدت تلك المقولات
مصدافها بصور اومس وبغير البات احركة الحضارية
والشاعية أم انها صارالت صالحة للداول كما هي أو حتى بعد
قدر من التمحيص وحقار من اسحوير فيدون قيام النقد بتلك
الوظيفة الحيوية لا يعترى الحركة الأدبية اركود والجمود
فصعب ولكنها تعافي كذلك من ادواء لكسبل المعني، وتخضع

من وظائف المقادسي لتحقيق به حيوية الحركة الثقافية في
مدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة
وأخرى النظر في خريطة المكانات الأدبية المدسة المدسة المدسة
مدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة
مدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة المدسة

عملية التقييم الثقافي فيها لا بلقمة الحقيقة لعدد من
والإنجاراتهم الأدبية، وبما يعينها النشاط الإعلامي وشركات
للقائمين العامة ومنطق تباين الحاسم. وهو الأمر الذي يورث
الإحباط ويثبط همم المدعين الحقيقيين ويصيب الكتاب
المجتهدين بشكى أشكال مزمنة مما يعود عن الحركة الثقافية
ككل بالكثير من النتائج السلبية لذلك كان من الضروري أن
تتوسع كل فترة وأخرى بسطر فيما بين أيدينا من مقولات
ثقافية متداولة متجدد ومعالها القيمة الحقيقية أو الإعلامية
تتجدد ولا تترك في حدود الأدب المتخلفة لأن مجال القيام
بالتدوين في الأدب ليس هو نفسه في فنون أخرى فليس هو
خمس عشر سطر من رذوخ من "أحسن من" بل هو عظمهم
حقهم بهن الأمر، لكن مسألة الخطر من ذلك بكثير قد راسبات
سوسيولوجيا الثقافة تؤكد لنا أن مقولات القيمة ورأس المال
لومري أو الاعتراف سيؤد في تلك القيمة الشخصية للمدعي أو
سيارات لأدبية مختلفة، دورا كبيرا وتأثير طوي المدى لا على
القراء وحدهم وإنما على الكتاب المحتملين ومثقفى المستقر
وعلى حركة النشر والتوزيع وعلى عملية النقد الصحفي
والإعلامي وغير ذلك من أليات العملية الثقافية من رحتي على
العدد والدراسات الجامعية الرديئة التي تنتشر عادة في مثل هذا
المناخ الذي يسيطر عليه التكسل المعنوي والفساد

بهذه كله نحدد لزما علينا أن نتوقف في فترة من الزمن
لنتأمل ماذا بقي من كتابنا بعد هذه الفترة من رحلتهم أو
بعد فترة من تسلمهم لواء الصدور الأدبية الخاصة وأن من
عاد حركته الثقافية العربية في
وعائهم أو أن تحولهم إلى أصدان أدبية لا عسائر من، لا يجرى
لاحتلاف عليها ولكن الوقف المتأني كمن قتره من لغزات من
أحد روافد وهي الأجمال الحالية بما فاهم من مصاب وما عاب
عنه من تفاهين من الأمور الساعثة لعموية لحركة ثقافية
والجددة لشاطها وهذا هو الذي يحدو بنا إلى تزيث الآن قليلا
عن هذا لشاعر العراقي الكبير فلم يتعرض شعرا للخلاف
عنه أثناء حياته بلعس الحدة التي تعرض لها بدو شاكر
السبب. د. اشتف طويلا حياته القصيرة الحافلة في مجموعته من
معارك المستمرة التي ستمت الكثير من طاقته وإن ساهمت في
كثير من الأحياء في بورة العديد من رؤاه ولم يحط شاعر
حديث بعد موته بالإجماع على تقدير موهبته والعرفان بأهمية
مكانته مثلما حدث لنسياب وهذا أبعى للتساؤل عن سر هذا
الانقلاب في موقف مجتمع الأدبي من الخلاف أو الاعتراف غير
المتر و.

وإذا ما حاولنا التعرف عن سر هذا الإجماع على قيمه هذا
الشاعر الموهوب وعلى أسباب اهتمام بشكى ثمارت لحركة
الأدبية الحديثه بشعره عن اختلاف مناهجها ومشاربها

ومصطلقاتها، وبمحدد مكلمه الآن مما آل إليه حال الشعر العربي
الحديث اليوم بعد ثلاثين عاما من رحيله وأيس نحن الآن
منه، سجد انفسا بإراء قصية رأس ابن الرمزي ورأس المال
الاعتراف، فامكانة التي يحققها الإجماع الأدبي لكاتب وشاعر
ما مشروطة - كما برهن بيير بورديو في مقالته الالامعة - مجال
الانتاج الأدبي - بعدى احتساره عن نوع خاص من رأس المال
هو الاعتراف بفضته وبمحدد موقعه ضمن سعة تر تنه خاصه
دخول علاقات العوى وصراعتها المستمرة في المجال الأدبي
ومشروطة أيضا بعدى قدره على المحافظة على رأس المال
الرمزي ذلك، أو تنقيب في عالم ثقافي مقفر، خاصة وأن
در سأت بورديس الشيقة في هذا المجال برهنت على فاعلية
قوانين العالم الاقتصادي في الحقل الثقافي، ولكن بطريقة
معكوسة، فتمه تناظر بين ابراسماليين الاقتصادي والرمزي
المدى. محورهما كتابتا. ولكن هذا التناظر يكتب تنسبه
الحاصل الذي نطّل فيه الفناء لرأس المال الرمزي كلما تغوّ
الأمر بالقيم الجمالية والأدبية ويرأس حال الاعتراف عن وجه
المدى. إرداد نصيب لكاتب من رأس المال
الاقتصادي الذي يحلله له في البدايات راسماليه الرمزي
والاعتراف في أدب ذلك أو ساقص راسماليه الرمزي من خلال
إعادة سطر وحاً

والإقصاء حسب لاسباب من رأس المال الاعترافي الذي
تكتسبه بعدد كثير من عن طبيعة العبة الأدبية والسبسة
انفاضة التي علّتها في انتحولات الأدبية والثقافية التي من
بها ولا عن الخلافات العسيدة التي دارت حولها ومعدون
امتيازها التي خاصها ونقل بين معسكراتها فعندما
يسرحم لا سباب للملاب التي ريسر حده وسوعه
المعارك التي شارك فيها يدرك سر اندياح تلك الخلافات من
عزو وسرد نوعي لأدبي عربي، في تزيلاها من فوق سطح
الذاكرة التي اعتادت استمراء أسسها، ذلك لأن السر في تواجع
تلك الخلافات التي كانت حادة في وقتها والتي امتنعت بمران
معاركها على صفحات المحلات الأدبية المختلفة هو أن كثيرا من
تلك الخلافات كانت ينسم بالعرضية والموقونية ومن هذا
سر جان ما فحرت مع تغير الاقتصادات وبندل انقصايا وبحور
ابروي قباصر ح ابروس عن رحيل هذا الشاعر الكبير كليل
بتدند اعرضي واحتبدر مدى صلاحية كس ما هو جوهرى
وأصيل للعاء. وهذه الفترة التي مصت منذ رحيل السباب
كاهبه لاحتمار أن من مدى صلابه سح الله. ومن هذا دون عبدا
أن يتوقف اللحظة ونطو إلى الوراء حتى نتعرف على ما بقي من
هذا الشاعر المزهوب بعد ثلاثين عاما من رحيله

مقراءة السباب اليوم لا يمكن أن تنفصر عن مجموعة من
لاهرامات لاجمة عن أن درجة صفرا ابتاويل بالنسبة

لأشعاره محملة بالعديد من الرؤى والدلالات وتنبه بالوعي النقدي والتفكير النقدي المتشكك فلا يمكن لأي قراءة حسب تطبيق كفاءة أي شاعر معاصر من مخرج ثانوي خالص لأن ما تراكم من إنحياز نقدي حول هذا الشاعر يجعل أي محاولة لقراءته اليوم حوثا في أرض مرمية بالأمويلات ودحولا في غابة كثيفة من الدلالات والاستقصاءات المنهجية الشاقة ولا بد أن تنطلق كذلك من حاصر ثقافي صااع أساليب بعض القيم الفكرية ولقومية والشعرية الأصلية فيه، والتي بدت حدها مع بداية نسبية من خلال المتغيرات العالمية والفهم الجديدة من الحياة والتغيرات لشعرية وإدعائية من ناحية أخرى وساهم في بلوره حساسية لشعوبه والأدبية التي تطورت على مدى العقود الثلاثة التالية لمحاولته التجديدية الواعدة، ثم انكسرت مسيرته في لسوء الأحوال ومن هنا قبل درجة صغر لتأويل ليست مشحون فحسب بكل الميراث النقدي الذي تتألف شعر السياب من قبل، ولا بكل القيم الوسطية والفكرية التي ساهم في أشعاره في بنائها وتحديد مفاهيمها فحسب، ولكنها معقدة كذلك سجل اللحظة لراهة التي تتم فيها القراءة، والحيثية، وبكل ما تجليه إلى أسمى القراءة من سياقات لا يمكن التماسك معها كليب عبد التوابيل النقدي. وهذه المسافات العصرية بكل معانيها السياسية والفكرية والأدبية تلمح بظلالها عن أي محاولة مدعاة وقراءة لسياب اليوم لا تأخذ في حدها النعم بجدي في نواتج لسياسي عصره. في سياق نقدي مغاير تضي عن تسميته بالثوري العدمية وأرهم أدوات التحليلية مستعينا بالدراسات النقدية والأسلوبية ويطار النظرية النقدية الحديثة التي استوعبت النتائج النظرية المتواصلة من الشكليات الروس وجنى التفكير وما بعد شيويه بكل مرة تتم في أفق من التوقعات التي مرداد حديثها وتفسح لحيثياتها كلما كانت درجة صغر التأويل مشحونة بكل هذا الحد النقدي الذي أبور ثنائيات عالم الشعر المختلف وسير بنية قصائده المتعددة ومجس مفردات قاموسه شعري متغيرة، ليس بكونه لشعره بصرى ومعرف عبره بصره كشعره شعري عند وجوده موقفه من الشعر و جدد وعصره وحداثة، ردها بصرى، وفردية، وسعيه إلى الكمال وسعيه لأشبه والموجود، في عمله ونقصي في الأحكام، بخاصة، بسطه بصره

فالكلمة التي يحتلها السياب، وهي لسياب اليوم صير بنية حصنة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي، مشروطة بمدى مساهمة على الحفاظ على دوره وعما عليه خلال النضالات التي مضى بها هذه القوى، وبالصراعات المستمرة لتغييرها والتوفيق مع تراثاتها الجديدة، ففضاء العالم الأدبي فضاء مشحون بالاحتمالات لسلالاتهاية وانحزوكه باستمرار والتي تتطلب من العمل باستمرار بمرير

حداثة من هذا النوع الذي يحوره داخل المجال الأدبي نهيك عن تهميته وأن تعبر أسواق لحي تتم فيه قراءة السياب اليوم، وتعاير السياب لقيمته والسياسي، والروقي الأدبية والنقدية معطى ضرورة طرح قراءة مغايرة تدخل في درجة صغر التأويل عدة عناصر منها دواعي انحطاط التأويل الجديد، أو لقراءة الجديدة والسيب في السدى تدور فيه، وانحياز بين مقصص عنه واستكوب عنه في كل قراءة وعلاقة البعد الأفريقي بما أسعفه بأنديولوجية القراءة حصرة، والحد بين أساق نهيمية الزمرات الفاعلة في الواقع العربي أثناء كتابة القصائد وأساق النهيمية الرمزية المغايرة والفنية في زمن القراءة وهو جد يدخل البعد السوسيولوجي للخطاب الشعري ودور الشعر في بلورة أساق النهيمية الرمزية إلى فني القراءة الجديدة وتناظر بين القراءة الجديدة مع سيب الشعر المقروء ذاته، بمعنى أن شعر السياب كان شعر المفاصلة بين الذات والعالم وعلى قراءته الجديدة أن تكون قراءة المفاصلة بين الشعر والعالم كما تصرح علاقة القراءة بترام القرائن المعرفية المختلفة، سواء ما سجد منها بتأويل النص أو بحية سابع، سيجل لكشوف المعنى لاكثر عن مبرسة من سدولس النقد الحديث، وبهذه الطريقة أقرب ما تكون إلى ما يسعى بالقراءة Postcolonial (التي تعبر على أحد مبادئها) بغير (كتاب في سعيه) (النقد والاستعمار Culture and Imperialism) هي قراءة تموضع النص في العالم الذي يمثل أهدب السياق الذي كتب فيه

بشعره بداهة عن ما سجد عن السياب في الواقع النقدي فمن أي محاولة بتقييم هذا السائد والمتداول فكلما نعرف أن السياب قد ولد عام ١٩٣٦ في بقيق، وهي قرية صغيرة أو كما نقول في مصر كفر من كفور قرية حيكور الواقعة في منطقة أمي الحصب بالعرب من البصرة. وحيكور القرية الأكبر والأهم في حياة لسياب، هي قرية أمه التي عاشت وهو في السادسة من عمره والتي ظل يتردد عليها حيث قام جدته لأمه فيها بدور الأم بالإنسية له بعد رحيل والسته لهذا كان لحيكور مكان محوري في حياته ووجدانه، فقد أحس فيها بدير الطفل، بكثير مما افتقده من أمان وقبول في بقيق، حيث أملا بيت أمه فيها، وهو بيت عائلة السياب الكبير بكثير من الأطفال الذين كانت تحتفي بهم أمهاتهم بما في ذلك أحوته غير الإشقاء منما عاس هو من مراة ابنته، وفقدان الأم، كان لحيكور دور كبير في حياته، فهناك كان يحس بأنه مركز الاهتمام ومصب انحن والبول. وهذا هو السر في أن حيكور هي القرية التي متردد كثير في شعر السياب، وأنها أصبحت بؤرة التركيز في هذه المنطقة من أمي الحصب التي وصفها بدر باقتدار وحساسية عن خريطة الوعي الشعري العربي، حيث جعل من قصائده وبساتينها وحسب وكر ومها وملاعبها ونهرها سوبب عالما كاملا له

معدلاته ورؤاه وصوره وجذب له اهتمام الغراء في كل مكان في العالم العربي واحاطها لى رمز شعري مؤثر لمرحلة لصفوة وهي مرحلة الأمان المطلق والقنول حلق مما يحس لها سحره وبأثيرا وجداني لا ينير له

وقد تلقى السياب تعليمه لأول في مدرسة باب سليمان لأبنته في أبي الخصيب ثم في مدرسة لبصرة الثانوية حتى عام ١٩٤٢ وقد بدأ يكتب الشعر وهو في هذه المدرسة الثانوية وفي عام ١٩٤٣ صدرت أحكام الاعدام صدر رشيد عاني الكيلاني ومونس السبعاني وعني محمود الشبح وفهمي سعد ومحمود سبيح وغيرهم من رعاة الحركة الوصية أو ب عرف بثورة رشيد الكيلاني فوثاقهم بدر في قصيدته «شهداء الحرية» التي بدأها بتسجيل تقمته على دوري السعيد واسوحي على العرش

مثلا

أراق عبيد الانجليز دماءهم

ولكن دون اندر من هو طالبه

ار في ربيب الانجليز دماءهم

ولكن في ربيب حث يرافقه

ربيب يا نعم لو عيم لامة

يعيث بها عدالة وصالحه

لايت الزعيم الحق منهت نوما

تقادقهم ظهر دوايد بوايد

هذه القصيدة التي كتبها صدر وهو في السادسة عشرة من عمره تكشف عن سداحة سياسية متفوعة بسنة بعمره فالحديث عن هذا طيبه التواضع في بريق «أي هنله» وغيره به «قلب ربيب الانجليز في لعر في حديث فيه مدحة واضحة صحيح ان مدح سنوات الحرب العالمية الثانية في العام العربي قد حصل للكثيرين من الذين آمنوا بأن عدو مدوح صديق لنا وأن افعال العربى كان عاملا ار حد كبير عن حقيقة البار عن تهديده للعالم لكن تلك السداحة السياسية التي يمكن معتقها لحدث في السادسة عشرة من عمره ظلت حطت ثامنا في مسج رؤية الشاعر الفكرية حتى بعدما كبر عما ان لتحق الشاعر مدار لعلمين العالم في رة ار عام ١٩٤٣ - وهي اذار التي بدأ يراسته بها في قسم اللغة العربية ثم تحول منه بعد عدم الى قسم اللغة الانجليزية وظل به حتى تخرج منه عام ١٩٤٨ - حتى كانت سنوات لمراسه هي سنوات الانضواء تحت نواء الحرب الشيوعي العراقي ولدي مدور أن محارطة فيه لم يلق عن قاعدة سياسية أو فكرية أمثى من تلك التي أسفرت عنها قصيدته عن «شهداء الحرية» فطمة شواهد عديدة تشير الى أن صدر قد أخذ الوراثة السياسية على أساس عشائري وأنه برغم تعرضه لبعض المصنقات أثناء فترة الدراسة بسبب هذا الانتماء قان تحمله لها لم يكن متحمصا صلابا إيمانه

مفني صدر ما كان سداحة بمنماتحه بحس الشهادة الذي وفوته عمله الانضمام الى عمر سري مصوغ

وفي عام ١٩٤٨ عين بدر مدرسا في مدرسه الروماني الثانوية، واستمتع بعمره فيها برغم عصر الفترة التي انصاف صدر وفي هذه العام أيضا صدر نسوانه الأول (أرهار ثائلة) الذي وقع فيه تحت تأثير الشعر الروماني عامة وشعراء مدرسة أبولو خاصة ولاسيما أحمد زكي أبوشادي وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه الذي كان له مكانة خاصة لدى شعراء الشباب وود لو قدم به ديوانه وقد احتفت الصحافة الأدبية بعزق بهذا الديوان الأول فأخذت تتردد عن مقهى صدر العجمي ويجلس فيه الأستاذ الجواهري الذي كان بدر محترمه كثيرا كشاعر، وبحالط فيه الكثير من الأدباء وقد كان لعدم التالي هو عدم المكانة لا مكانة فلسطين التي بعثت دورا بارزا في تغيير الحساسية الأدبية وتبديد تصور المثقف للواقع وبالأدب فحسبه وإنما مكانة الحرب الشيوعي العراقي الذي كان يتر من أعضائه المعروفين كذلك، حيث سجن وعماؤه اساءون وعماؤه شهور شهادته (فراير) من العام لتالي حتى أعدم عدد منهم مثل همد (يوسف سلمان يوسف) وزكي نسيم، حيدر الشامي ويهود صديق وسلسون دلال وغيرهم من أعضاء اللجنة المركزية بعد وثبة يناير (كانون الثاني) وفي نفس العام فصل بدر من وظيفته في مدرسة رة رة في العام الثاني ١٩٥٠ وجد لنفسه عملا في شركة بعمه القصير بوايد في نفس العام ديوانه الشامي (أساطير) الذي كداه ل و بعد تحت تأثير شعراء الرومانسة وبار كان هذا الديوان قد احتوى عن قصيدته «من كان حباء التي راوح عدد التقلبات في أبياب» والتي تعد قصيدته الأولى من شعر النفعية المعروف بالشعر الحر أو الشعر الحديث

وكأنه الشاعرة العراقية تارك الملائكة قد نشرت هي الأخرى ديوانها الشعر (شطاي ورماد) والذي يتضمن على مجموعة من القصائد التي راوح تحت فيها عدد انتفضات في أنسها وبدأ الحديث عن رمادة مدرسة اشعرية لصبدة ودخل اسباب معركة حور السبق والريادة لهذا النوع الجديد من الشعر وحاول بكل السبل أن يكون له قصير السبق في هذا المجال على ناول في معركة فيها شيء من سداحة المعركة السياسية التي حاضها من قبل، وواصل خوض غدرها من بعد وإذا ما أخذ بتعريف اسباب نفسه لشعر البحر كما كان يدعو أو لشعر لحدث كما يسميه الكثر، والذي قدمه في بحثه لؤتمر لادباء العرب بعد ذلك سنوات، وهو التعريف الذي يقبول فيه «من الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات (المشابهة بينه وبينه)» وفي رة رة ليعحق أيقونة الرومانسكة وأدب الأبراج العاجية، ويجوز

يكون معريفاً للادب عامة بكل اتجاهاته وبموجاته الحادة، لكنه معريداً على قدر كبير من التعميم ويفتقر إلى الخصوصية في تحديد الأدائية المسيبصرة

ولقد واصل السياب حملته على الأدب والفكر الماركسيين دون أن يكون مؤهلاً لنقدهم الأسس الفلسفية التي يهوى عليها انتصوير ماركسي للأدب. تأميك على تفنيده ودحضه لكن المهم في هذه الحملة أنها أعلنت من خلال اتصاله من مراسلات الشيوعيين العراقيين وأفكارهم عن بزوغ يقين دحي لدى السياب باستقلالية الشعر التسيبية لا عن الواقع - فقد كان مؤمناً بار علاقة الشعر بالواقع لا يمكن فصلها بين ولادته من عبقريته - وإنما عن أي التزم فكري، أو مذهبي حاصر وقد حاول السياب أن يبرهن عن هذه الاستقلالية من خلال المواقف السياسية، بينما كان في غير حاجة إلى ذلك لأن شعره وحده في صده أفضى دليل على ذلك، لكن ما إن أتت له الفرصة لهفة استعصية على موقعه حتى هتلتها، وكان ذلك في عام ١٩٥٨ عندما رخص استوقف عن عريضه استمكار لثورة الشواف، وقد كلفه هذا المرض وظفته، حسب فحص من عده عام ١٩٥٩، معد أن كتب عنه كتلة العار من أنه شاعر وهو يتنعم يوم من مزه الشواف وقد تشبه سياج كعادته في الهجوم على الشيوعيين، وخاصة بعد أن وثق صده واليه سدد ذاتي صدم، وفرض كلية أن يقدمه لهم وصل به الشاهد إلى حد كتابه بأن أفكاره التي أثارت الحيف موقوفة على التقدير بحترهم الشيوعيون قادة كفراء ولا أرسدها أبسط بين هذه البعارة ومن شارب في قصيدة الجارح إلى بيت الرابض في بر من غرس برادر ربي في طروقة نارية عند دقة دمع أو اتهم السياب بأفانشية وبكى الرابط لوحيد بينهما هو تلك اسداجه السياسية التي تستخدم كل الأسلحة في المعركة بغض النظر عن أنها أسلحة فاسدة قد ترتد إلى بحر السياب نفسه، عمل أن تبال من حصومه، وبعد هذا ألا يسمى أن اسماء كان بحوض معاركه، ويصير عن قناعته شيء من روح الفارس التي دفعتة إلى اتصال في صفوف الحزب الشيوعي عندما كان الحزب مطرداً وإلى انوقوف صده عندما بلغ أوج نفوذه لسياسي والأعلامي بعد ثورة عيد الكريم قسم

وفي أواخر عام ١٩٥٩ تمكن من انحصور على عصر كهدرس في إعدادية الأعطية، وبعد بضعة شهور وفي عام ١٩٦٠ نشر ديوانه الأعلام (بشودة المطر) من دار مطه شعر بكن العربي أنه سحن بعد عدة شهور من نشر ديوانه ذلك ومع من مع السب عن الدين تحصل مهمم فكان عذاب السحن مردوحاً لا من السجان رده وإنما من الرغائ الذي كانوا يسومونه ألوان اعدب للنفس والتفريق السياسي ولما أفرج عنه في اعدم الثاني كانت للتجربة أمة قد صغت من نغمته على

الشيوعيين. ويعتقد البعض أن هذه النقمة كانت السب وراء دعوته بالمشاركة في مؤتمر الأدب العربي بروما في أكتوبر ١٩٦١ والذي نظمته المؤسسة العربية لثقافة، وهي المؤسسة التي تصدر مجلة (حول)، وثبت فيما بعد أن قسماً كبيراً من تمويلها كان يجيء من مؤسسة الاستخبارات المركزية الأمريكية

تكن مكانة السياب التي كانت قد تدعت بعد نشر ديوانه الكبير تلقى لشكوك على مثل هذا الاعتقاد. صبح أن هذا المؤتمر كغيره من نشاطات تلك المنظمة كان له موعده سبولوجي واضح من سيات كان صده شاعر محر واحد من الذين بها حرم الشيوعيين ولم يكن عده لا أية بأي حال من الأحوال قائمة على هذا الهجوم، أو دابة منه كما أن ميوله القومية كانت ذات منحى تحرري وتقدمي واضح وفي اعدم الثاني بدأ المرض، ودخل مستشفى بولس في بيروت للعلاج دون جدوى، وحاولت المنظمة العالمية لحرمة الشف أن تعالجه في لندن وباريس ولكن تلك المحاولة أسفرت عن تشخيص مرضه بعصال واضطرب عصبي في عطفه القطنية من لعمود الفقري وهو مرض نادر لم يكتشف الطب في ذلك الوقت إلا أن مرضه فاض بحد الشعر بعد أن عاضه من الغلبة السابقة، حتى أنه كتب أربعين قصيدة في عامه الأخير يوماً قصاهما في مستشفى سانت ماري في لندن وهو كان في هذه القصائد وغيرها تتلعت دوريه الاحجم (مصر والامم المتحدة) (المعبد لقرين) (شيشل أمة الجلي وقد سيعر معه عرض العضال فيوس شعره بقدر كبير عن القدرية ويتركيز على تجربة امعانة الانسانية ويعودة حساسة إلى مذبح الطفولة ويعود من الحس الفلسفي الشيعي، ودمع قارب رحنه من بيروت إلى لندن وباريس ثم بيروت، ثم العراق والكويت ابني تقرر سفره إليها للعلاج عام ١٩٦٤ فأمضى بها أيامه الأخيرة حيث مات بالجذام (الربيع والمستشفى الأميري بها في الربيع والعشرين من ديسمبر (كانون أول ١٩٦٤)

والآن ما الذي بقي من السياب في واقع الشعر العربي الحديث عامة؟ إذا كان علينا أن نجيب على هذا السؤال الهام بعد ثلاثين عاماً من رحيل هذا الشاعر الكبير، سجد أن شفت من هذه الأجادة يعود إلى مسيرته حماء الشعر بقسها فيما يعود للشع الأحر أن ابتاحه اث مري ومن مسيرته د سياج سدة حرية ضروره ألا يبد الشعر جهده وموهبه ومعب حاسنة صغيرة ليست هي التي تصنع إسهامه، ولا يمكن أن يبقى منه الكثر بعد فترة قصيرة من الزمن فليس ثمة من يذكر السياب الآن لأنه حاص معارك ريادة لشعر الحديث، وإن كان إسهامه في توليد مكانه هذه التحرك الشعرية

استميرة، والذي عززته تجربته الغروضية و شوبغ الايقاعات داخل القصيدة الواحدة في دو و يده الأحرى، من أهم لإضافات المأهبة من تجربته السياب لأدبيه بعد أكثر من ربع قرن من الرمن. وليس شمة من يذكر أنه ساهم في تحرير مفاهيم الأدب القومي، أو حرب صور الالتزام السداچ يحط الحرب الرسمي في الأدب، لأن السياب لم يكن بأي حال من الأحوال، بفكر الأدبي الذي يستطيع أن يثير قصايد الفكرية القدرة على تغيير مسار الحركة الأدبية، أو التأثير على قضايتها ولم يكن المنقذ الموسوعي القادر على تسخير معرفته الواسعة بتاريخ ثقافته ومسيره لحركات الأدبية، في توجيه مسار الفكر الأدبي العربي إبان حبه، ناهيك عن التأثير عليها بعد رحيله فقد كانت معظم المعارك الصعبة التي حاضها السياب من لشوع ادي احتلده فيها الدماغ عن لدات في مواجهة واقع ثقافي جاهد، بالحوار الأدبي الذي يتسم بقدر من العمق والوصفة بالشطط الفكري التاسع من محدودية الثقافة ومن عياب التصورات النظرية الحديثة، والقدرة على ترويد الحدود الثقافية لصفيه، في بعض الأحيان بإساليب ثيوت التي تصلفي عيها تحدا من الصلابة والإمناح

مقد كان السياب شاعر برهن بمسيرة بشعره وبعث بقي منها بعد هذا الروح من الرمن على ما هو فيه، يشهد به ومعارفه الحديثة قد مهدت إلى محموعة من القاء والعروضية التي تستطيع المشاركة في عيه بطلا والتي ربما احتاج إلى موهبة نقدية من قواع بحرية التصريح ككتشافاتها تلك في أطروحات نظرية لا يستطيع أحد من الضرورة الاضطلاع بها. هذا الفصل من نوع أساسي من المعرفة الأدبية ومن محالين معاييريين من محالات الإبداع الأدبي هو القيمة الأولى التي ستبقى لنا بعد رحيله. بعد أكثر من ربع قرن من الرمن

أما القيمة الثانية التي يستلها من تها، بعد رحيله فهي أن على ايمان أن يثق دائما في الخندق الآخر، فبعدد كان لشيوخه عيون يصابون من جد الاستقلال والتحرر من الاستعمار وأدبه المحسن كان السياب في صفوهم، تزام نظامرات ويعرض للمصايفات وحتى للفصل والنفي والتشريد وعندما كانت لهم أسطورة ولسطة كان السياب في صفوف المعارضة ومع أن هذه القيمة قد انحدرت بشيء من الساذجية في حياة السياب، إلا أن ما تنطوى عليه من رفض للصياغية والاصولة تحت لواء أسائد وأسيطر ومكرور يفر واحدا من العناصر الأساسية التي يجب أن نقف عندها، به محاوله إعادة تقويم دور هذا الشاعر الكبير والتعرف على ما بقي منه بعد رحيله، لأن من الصعب عينا الحديث عن استقلال الأدب دور استقلال الأديب نفسه، ومن العسير عليه

الزعم بدور الأدب المغير دون اختيار الأديب الموقف في الخندق الآخر فعلاقة الكاتب بالسلطة من أكثر العلاقات كشفا عن رؤيته لدوره. ولعله لأنه ليس من المفكر أن يصنع الكاتب نفسه في حده. سائد والمسيطر دون أن يشوب ذلك عن إخضاع للفن ما يعتله هذا السائد، وبالتالي عن شومه هذا الفن في مواجبه أوله اسلحه عاليين ماوليه النفسي والأدبي على السياسي، أو على الأقل يوصفهما على قدم المساواة وفي علاقة مدية لا سعية، لاند وأن يؤدي إلى المواجهة بينهما ليس لأن التناقص في كل منهما من الأمور النديه فحسب ولكن أيضا لأن طبيعة بيه اسلحه السياسية في المجتمع العربي لا تسمح بالتعدده ومن هذا لا تعرف أنه الإحصاع أو المواجهة

أما القيمة الثالثة التي نستخلص من حياة السياب فهي أن استقلال الكاتب في هذا المناخ العربي غالبا ما يقود إلى معاناته وعمرته وأن هذه معاناة ولعنة تجعل للكاتب الأعر فربسه سهلة لي ادي الذين يسجدون اسفلاله ويرومون اسفلاله فعد أن وقع السياب فريسة لمرص حسي تكاثرت حول فراشه لاء عي وضربة تلك الحالة عليه سورا من الغزلة التي بلغت التردد إلى مصابح الطبوله حيث عاش مرحلة من الأمن انطلق وانحسب انطلق بكر تلك العودة التي كان لها تأثيرها الجذري على تصور السياب، تنطوي من الناحية الاجتماعية على في السياب من هذا المأرق الذي يجد لشاعر والكاتب في عاهة فله فله وحيدا في عالم لا يحقق فيه الكتاب استقلالهم لاهم له يسعد مؤسستهم ولم يمكن القراء من أن يعرفوا لهم الاستقلال الاقتصادي الذي تشده به وعبره كل مساعي الاستقلال الأدبي والفكري. فعد أن وجد السياب نفسه واقعا في سرائر مرض حتى أحد تنحط بين المدن يسبون استعدادهم للإعترق على تكاليف العلاج لباغلة الكاتب العربي عادة لا يستطيع أن يوفر لنفسه حياة كريمة من قلعه إلا بعد سنوات طويلة من المعاناة، وقد ينفق عمره كله دون أن يحقق هذا وإذا كان ذلك معنى فهو أن الكتابة نفسها ليست من الوظائف التي يدي المجتمع استعداد به سدع عن أجبه وهو من إذا ما اعتربت مقاييس السوق من معايير التي تساهم في الحكم عن الأمور - يدل على أنها ليست من الوظائف التي يطلبها المجتمع أو يقدرها حق قدرها

وإذا ما انقلبا بعد ذلك إلى الشق الثاني الذي يعود إلى دور الشاعر سجد أن هناك مجموعة من الإشارات الشعرية التي نقت في ضمير شعر الحديث وساهمت في إثراء عموده لشعري الجديد فقد كان لسياب من الذين بدأوا تأسيس صلاص شعر الجديد ومطلقته لفكرية وإبائية على السواء. كما كان من الذين ساهموا نمو هيتهم الكبيرة في ترسيخ مكانة هذا الشعر وفي توسيع فقه التعبري حتى أصبح من الممكن

فاعلة في وجدان القصيدة لحديثه من معده وربما لم تتحقق أهمية هذا الأجار ولا مساعيته في "مسى اسباب مثل تحقيقها بعد

وقد استطاعت هذه السمة الشعرية الجديدة ان تخرجها عن واقع الشعر العربي حتى ليوم لأنها أقامت حواراً خاصاً حصياً مع ما يمكن دعوته بالنسبة لعصبة القصيدة العربية تحولت به هذه السمة دوراً أن تقف كلاسكيتها ورصيدها المتجذرة في الوعي الشعري. فهي تتأمل قصيدته الجميلة (أنشودة المطر) يجد أن جذورها النكبة من حيث السمة والعالم والإحالات الأسطورية، وللدلالات الاجتماعية المتميزة، ثم بمعناها "أقامة حوارها العميق مع بنية القصيدة الجاهلية حيث تبدأ بمقدمتها الطلبية لفرسها التي يتسم فيها النسيب بكهنة بشيبيية واضحة ثم تنتقل إلى الرحيل في قسمها الثاني الذي يستعرض عد باب اعراق ويحيل لوحة الصحراوية القديمة إلى رحلة ترويحية وأسطورية لها بعدا الاجتماعي الواضح، وتنتهي بالوصول عبر تلك الصلاة التي تكسب صلوب الاستسقاء مدقا جديدا هذا الحوار ابتاعى النصب مع النسبة الأصلية Archtypal بقصيدة العربية هو الذي ب

شعره التأثير والبقاء بعد هذه السمات العاصفة وقد برهن السياب في هذا مجالاً أولاً أنه كلما جاز يحل السياب استقلاله وكثافة تجرد أواصل علاقته مع التراث الشعري وثالثاً أنه كلما واصل الشاعر التجويد في الطول الشعري، وبسبب القصيدة وكلما تعمقت استقلاله عمله الشعري، وأرادت قدره على الحوار مع معتبرات سوامح التراث من البنية المعقبة بقصيدة العربية. وهي بنية حوارية في جوهرها وثالثاً أن عكس ذلك صحيح أيضاً أي أنه كلما استسلم الشاعر بتقليد البنية لسطحية القصيدة ابتعد عن بيتها الجبلية لحواره العميقة ورائعاً أن دراسة علاقات السياب الناصية مع القصيدة العربية تكشف وخاصة في بعد منه الشكل الشعري العميقة فيها، عن عصر إحصائه الدقيقة والمؤثره في الشعر العربي حتى اليوم وخامساً أن التحول الذي انتاب بنية القصيدة الشعرية عنده لم يرهف علاقاتها المرجعية مع الواقع المتغير محسوب، ولكنه وطد أواصل علاقاتها انصافية مع بنية القصيدة المعصية كذلك ويهدد الطريقة المتعلقة باستقراء محتوى الشكل في القصيدة السبانية والوعي مدوره في نسبه لشعرية بسل أشكاليات كثرة استخدام المثنى عنده، والروحة السبانية في الخطية والغياب وهي من أدوات البياضة معها Evaluation في التعامل معها ما يدعو بالتحين O form وتطوره لروية من خلال محتوى الشكل وتدللاته

في العصور الأخير الذي بقي من إسهام السياب في بنية التجربة الشعرية العربية من بعده، فهو الاستخدام المتميز

للإحالة والأسطورة، هذا الاستخدام أدى يوشك تطور شعر السياب كله أن يكون محارباً للإمساك بخاصته والتمكّن من مرسى قو عنده فقد كس السبب كتشريح من شعراء جيله الذين ساءوا بنحارات مدرسة الجداثة في الشعر العربي عند إليوت وعزرا ساوند وغيرهما مولفاً باستخدام الأساطير والإحالات الثقافية والباريحه والقرائن الحضارية، لكنه استطاع في فترة قياسية أن يطور هذا الاستخدام من كونه من العنصر المضاف أو المصنف من خارج التجربة وكأنه نوع من التشبيه أو التماثل أي جزء أساسي من السمة لشعرية ذاتها تتخلق ملامحه معها وتتطور بتبنيها فيصبح جزءاً من السمة الأسطورية السارية في أواصل لتجربة ومن يراجع استخدام الأساطير والإحالات الثقافية في المومس المياد أو لا أصبح والأشياء حيث كان هذا الاستخدام نوعاً من الأمثلة المضافة التي يولد بها الموهبة على أهمية جريئات القصيدة ثم يتأمل هذا الاستخدام في مدينة بلا مطر أو "أنشودة المطر" يدرك أن السياب قد قطع شوطاً مسيحاً في هذا الحصار في سنوات قليلة عقد أصبحت لإحالات الأسطورية في القصائد الأخيرة جزءاً فاعلاً في سمة النص يكتف من لفته ويكشف ثراء دلاليها دون أن يحرج بها عن عاصم ممدوح أو مكسر علاقة القارئ مع مفردتها، أو يقترب من حقلها من جرساتها عن وحدة النص المعنوية وفي يوم التحول الجديد لاستخدام الحديد بالأساطير قد خرج بها من هذا المجال إلى تشبيه إلى مجال الاستعارة التي تقدم علاقة خدلة مع الأصل

أما احداً أنشودة مطر كمثل، ستجد أنه يعكس الأسطورة المتوردة فيها ويستخدم عناصرها لاوليه لإعانة حلق شعرياً من جديد داخل سية قصيدته الخاصة وهذا ما أتاح له أن يجمع داخل القصيدة الواحدة الصيغتين السبانية والعربية للأسطورة التورية دون أن يحس القارئ بأن ثمة تعارض بين الصيغتين فهي الصيغة السبانية نجد أن تصور هو عاشق عشقاً لشباب وهي ربة الحصب وإعادة الأساطير وأنه يعوب كز عام لكن إلى الماء "يا عذراء طيب من أمة العالم السفلي" "الآتوه" أن تسمح له بأن يرشها ماء حتى يعيدها إلى الحياة وحتى يستعيد معها الحباء بصورتها وحسبها وبذلك فإن تصور يوصف في هذه الصيغة السبانية: "الآب الحقيقي لمياه الأعين" وهذه الصيغة التي تتفق برش المياه في القصيدة يوشك أن يند كل تفاصيله لأن الماء معناه حذر السبانية لأساسه التي تتكرر تويغاتها المختلفة فيصبح ماء مصدر الحصب والموت معاً، وبها مياه الحبيب بحداد والردى في أن أما الصيغة العربية للأسطورة التورية، وهي الصيغة التي يحيل إليها قسم الرحيل في القصيدة السبانية فإنها لصيغة التي يقتل بها تصور، وتطحن عظامه في الرحي، ثم تدرى في أرياح ولذلك فإن تصور لفة هذه الصيغة هو روح الحبوب

والتدريه ومن هنا على الاحالات المتعددة او لحوج والوحى في القصيده تنص هذه الصيغه العربيه للاسطوره وتقول الاسطورة ان النمسوة لا تأكل طوال فترة اعياد تمور تلك هي شيء مطحون بالوحى ويعتصر عد وهي على ثمار الارض التي لا مطحون لحرمانا لجري ليمور في تلك الصيغة وهذه هي الصيغة التي يخلق عبر الإشارات المتعدده للجوع والنمسوة المخلقات حول الوحى في الحقول في القصيدة

واما من حيث ادوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال فقد أكد بتميز قهرسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عهده اللغوي المتميز الذي يصبح فيه عندما س استعري بصفا بعام لمعنى بينه يصبح فيه حرس بكلمات بربحنا س بطوى عيب من روى احضار مايقارى يستمتع بالقصيدة لحيده ما تقدمه له من تجربة، يكن تلك التجربة لا تتكشف في انقها لكامل إلا من خلال وحدد اسى وانعى وتصاعر الحرس ونعاموس ولرؤية وقد حو السباد من خلال هذا اصاع حاصلة اخرى بقيت في وجدى القصيدة العربية من بعده الا وهي اعمدة علاقات المحاور بين الكلف دت لا تلك العلاقات بما فيها من تالفة أو تناقض أو توتر أو جدى هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتولين الانحاءات والدلالات في القصيدة لحدثه طليم بعد المبررة معصونة بذاتها بر عم كل الجهد المبذول في التأليف لى لى ما نحل منه من علاقات لا تحدد معناه المعطر لى

معنى القاموس الشعري كله وموعيه المعنى المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحى بها

وقد مر من الاهتمام بتلك لعلاقات على لشاعر العباية بدقة الكلمات وهي لدقة لمي نطلب في مجن الشعر قدرا من الالتباس والمارقة وحول الدلالة من والفصوص حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في أن قدم يعد لشعر تعبير باللغة بل تفكير ابها وتصويرا بعمود بها باللغة النقة والخصوصية فمس من طبيعة اسعة الشعرية الإحساس أو الإبداع كاللغة النثرية واما الإيحاء وانتفاط، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من مصاديقها بل لافنية كفى يقولون بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء حسه حسابية موسيقى لقصيده ومن ارعهم حسا محبور الغروض في إثراء تلك الموسيقى وتلويها ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقي الذى أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من اعقته من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عديد من عبارات الشعر

بعد كله لا يراى السياب حيا وفعالا في واقع اشعر العربي غير عظم مرهلا بك هذا الزمن على رحيله

✻ ✻ ✻

أجراس الموت والميلاد قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي *

متلعا قسم النقد لفرنسي المفكر جان - جاك روسو الى اثنين هما جان - جاك و «روسو» ووضع عيه معاناة الانسان على كاهن افكر، قسم النقد العربي السياب الى ثين هما «بدر شاكره الاسدي» و «السياب» الشاعر وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني هكذا تم الطرد الى السمات وكأنه حالة معدة بحد شعري وكان بقائه مجلبون بفسيون يتحول صغفه نفسي مصدر قوه بهم

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في اهم حركة تجديد عرقها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر لخر، اني

كيف تعامل النقد العربي مع اسباب؟

لقد مرانا سيرة السياب، وتقمعا معاناته النفسية شاما وكهلا، قرانا الكتب التي فراها السياب والكتب التي لم يقرأها، اعدنا هوانهم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر لاحظنا أوجه لشبه بينه وبين فيوت وسيتوين وأوجه الاختلاف عن غيرهما، وقد سلك مساره بدو شعره و حطة السباب واعترافاته وأمراضه، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السباب فعاد كبت لسنحه

✻ كاند من العرو

مقالات

التناص

وسوسيولوجية النص الأدبي

بقلم: عبد الرحمن التمارة

(المغرب)

تقديم

مما لا شك فيه أن التناص من المصطلحات النقدية التي عرعت ندائاً كبيراً في حقل النقد الأدبي الحديث، بعد ظهوره في الستينيات من القرن العشرين. ويجمع النقاد الغربيون والعرب على الاعتراف بأهمية "جوليا كريستيفا" في نحت وتعريف ودراسة "التناص". لكن ذلك لم يمنع "كريستيفا" من الاعتراف بمصطلح "ميخائيل باختين" عليها في بلورة هذا المصطلح، رغم أن "باختين" استعمل مصطلح "الحوارية" وليس "التناص".

إن التناص لم يبق حبيس فهم "كريستيفا"، باعتبارها أول باقة بلورته في النقد الأدبي الحديث، بل اتسعت فاقه بالناقشة والتحليل، وبوصحت معالته بالإصاحبة والتعدين مع عدد كبير من النقاد أمثال رولان بارت، ميكائيل ريمانير، يوري لوتمان، هيليب سوترس، وجيرار جيسيت. إلخ. ولما حاص النقد العربي في هذا المصطلح، حاول بعضهم تأصيله، فوقع الخلط بين هذا المصطلح الحديث القادم من النقد العربي المعاصر وبين مصطلحات تدوّلت في النقد العربي القديم لعل أهمها السرقة. هكذا كان لسلطة التأصيل دور كبير في التباس مفهوم التناص مع بعض المفاهيم النقدية العربية التراثية، التي يختلف معها في المنهج والقيمة والقصدية. (١)

إذاً، أمام نعدد مقاربات التناص واختلافها ونوع مداخلها، نواجهنا عدة أسئلة: ما هو التناص؟ ما حدوده؟ ما علاقته بالنص؟ هل هو بنية نصية أم مكون يصره فعل القراءة والتلقي؟ ما هي مستوياته وأنماطه؟ كيف يمكن اعتباره ظاهرة اجتماعية؟ ما هي العلاقات المتحركة فيه؟ ولماذا لا يفقد النص انسجامه وانساقه بفعل التناص؟ إلخ. للإجابة على بعض من هذه الأسئلة، يحدتنا في البداية الوقوف عند تعريف التناص، ويعدد مناقشة بعده الاجتماعي.

١- التناص: المفهوم والنشأة والامتداد

سبقنا الإشارة إلى إجماع النقاد الغربيين والعرب على أن "كريستيفا" تعد (أول من

التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه (٨). هذا ما يجعل لمجال التناسي مجالا حوريا بين عدة نصوص تحكمها جدلية الإحلال وإزاحة، حيث (لنص) لحال : قد ينجح في إبعاد النص « المزج » أو نفيه من لساحة ولكن لا يتمكن أبد من لإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه (٩). بدء على هذا المعنى، فالتنص يعد شرطاً أساسياً لقيام النص الأدبي، لأن أي نص مضطر لاستدعاء نصوص سابقة عليه أو مترامنة معه.

وإذا كنت "كريستيفا" لتطلق في فهمها للتنص من نظرة نقدية مضمرة للتصور الشكلي، الذي يعتبر النص لأدي سنة نوعه معلقه بكتمي بذاتها وتستقل بذلاتها، فإن ذلك يجعل التنص (يلفت هنعمد إلى نصوص الغائبة - المسبقة والتي التخلي عن أغلوطة استتالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحفظه من معنى بقوة ما كتب قبله من نصوص (١٠). وبالتالي فالتنص ينهي على مفاهيم محورية كالامتصاص، العلاقة، الدينامية.. تقضي إلى جعل النص آلة إنتاجية. لهذا يعرف "جون ديوي" وآخرون التنص في معجمهم المختص بقولهم (التنص هو العلاقة التي يقيمها موضوع التالفط (le sujet d' énonciation) بين النصوص التي هي أيضا في تحاور بينها، وتتألف عبر ثقافة لدات. هالتنص يستلزم أنه ليس هناك معنى قطعية، بل يقتضي أن دلالة نص ما هي دينامية (١١)، أي تطورية ومنتجة؛ لذلك يعتبر كل من "ديكرو" و"تودوروف" في معجمهم الموسوعي،

توصل إلى تحديد صياغة دقيقة ومنسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح التنص (٢). لهذا فكثير من إنجازات "كريستيفا" لنقدية (٣)، انصبحت على تناول هذا المصطلح، سوء عبر تقديمه نظريا كمفهوم جاهر، أو من خلال دراسة تجلياته في أعمال أدبية إبداعية (الشعر والرواية خاصة). من هذا، فمفهوم التنص عند "كريستيفا" هو (ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى (٤). إنه نفس المعنى الذي يتخذه تنص عنده عند التحديث عنه بصيغة غير مباشرة وهي تناول مفهوم "النص" لأدبي فتقول (لنص حركة تعليم إنه "مرور" "محموم" ينتج عبر "الهم" (٥). أو أثناء تحليلها، دراسة لنصوص شعرية حديثة - للشاعر الفرنسي لوتريمور-، التي تعتبر نصها "قوب جوهريا"، لأنها (نصوص تتم صناعتها عبر متصا، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص لأخرى للفضاء لتدخل نصيا (٦).

يبدو أن التنص هو ذلك التفاعل الذي يقع بين عدة نصوص داخل نص أدبي واحد، مما يجعل كل نص يهص على امتصاص نصوص أخرى، لأنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير أخرى، وهذه لعلاقة جوهريية تمام (٧). هكذا يقدو النص "مجالا لنصيا"، باعتبارها (بؤرة لتفاعل مجموعة من نصوص (السابقة عليه وملتزمنة معه)

أن (النص نوع من الإنتاجية e, le texte (١٢) (comme productivité). ويبدو أن هذا الفهم مطبق لتصوير "كريستيف" حول مفهوم "لإنتاجية" (بوصفه مصطلحا هو أحد نواتج التناص المثمرة) (١٣).

وإذا كنت أفكار "باختين" (حاسمة في ميلاد مفهوم التناص) (١٤)، ووضوح معناه على يد "كريستيف"، فإن هذا المفهوم سيزداد وضوحا مع "رولان بارت" لذي يرى أن (التناصية قدر كل نص مهم كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية لتابع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفتها، ستجاذبات لاشعورية عموية) (١٥) وهذا لأهم للتناص يعبر عنه في كتابه "لذة النص" بطريقة خاصة تستحضر جدلية "لنص الغائب" و"النص الحاضر"، وذلك بعد قراء بعض النصوص الأدبية عية ل"ستندل" و"فلوير" تحضر فيها معلم نصوص "بروست"، فيقول: (أندريه سيادة لصياغات، وقلب الأصوات ولامبالاة التي تستحضر لنص السابق من النص اللاحق، وأهم أن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي على الأقل، وهي أيضا المعرفة لعلمية العامة، والخرطة الكونية لخلق لكون الأدبي كله) (١٦). مما يعني أن لتناص في حقيقته هو (ستحالة الحياة خارج النص الالمتناهي) (١٧)، من هنا، وما طرحه "بارت" يصب في جوهر لفكرة التي قيمتها "كريستيف" عن التناص، والمتعلقة أساسا بالإنتاج، أي (ينعطف خلق النص وفق عمل مبن على بناء سديق أو مسبق وتركيب) (١٨).

وإذا كان التناص يتحقق على مستوى النصوص الأدبية، فإنه يحدث في نص الوقت بين الأجناس الأدبية المختلفة) (١٩). وهذا ما يدفعنا للحديث عن التناص عند "جيتيت"، بناء على النمذجة التي قدمها في هذا الصدد؛ وهي نمذجة تبين محكومة ببطرة شمولية نحو التناص بمختلف أنماطه الظاهرة والمضمرة، التي يؤثرها ما سماه بـ "التعالي النصي"، الذي عرفه بأنه سمو النص من نفسه ويشمل كل ما يجس النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى) (٢٠). فضلا عن ذلك جعل للتعالي النصي خمسة أشكال (٢١) يمثل التناص أحدها، الذي حدده جيتيت بقوله (الصور اللغوي سواء كان نسبيا أو كاملا أو ناقصا، لنص هي نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في أن واحد بين هالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف) (٢٢).

بما قيمته حول التناص. وإن لم يكن عرضا لتعاريف جل الباحثين فيه، نستنتج منه أنه مفهوم يتمحور حول تلاقي النصوص وتفاعلها بناء على جدلية النص لغائب و لنص الحاضر. وهذا ما يجعله مصطلحا نفسيا حاما لبعد منهجي عميق، وذلك حين يتحول لتناص إلى (مفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج لحط) (٢٣).

٢- التناص كظاهرة اجتماعية.

أ - التناص والعلاقات النصية

إن الدراسات التأسيسية حول التناص،

يهمهم منها أن هذا المصطلح جاء في سياق تحرير النص من الزعة السيكرونية لسكونية، التي كرسها الاهتمام العلمي بنسيج النص الداخلي وإقصاء ديناميته بناء على تقاعله مع غيره من النصوص الخارجية. لهذا فالحديث عن التنصص هو في الحقيقة حديث (عن حوارية بين واقعين (نصين) من طبيعتين متباعدتين في نص واحد، إنه كلام عن تمظهر لمعيش كلغة في بنية النص) (٢٤). مما يعني أن التنصص يجعل النص الأدبي غير مكتمل بذاته، لأنه أصبح كتلة من النصوص المتداخلة، وصار نص مفتوح على التعدد والتجاوز، وبذلك (يكون) تنصص، طبقت حيولوجية كتابية، تتم عادة عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات من خطابات أخرى، داخل متكون إيديولوجي شامل) (٢٥). إنه تصور يساهم في إقامة لدليل على أن النص الأدبي (لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ.. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها) (٢٦). وهذا ما يؤكد لطابع لاجتماعي للتنصص، ما دم النص الأدبي بؤرة لتلاقي عدة نصوص تعد جزءاً من واقع اجتماعي، من ثم فالمجال التناصي - حسب يوري لوتمان - يجعل العمل الأدبي (نموذجاً خاصاً للكون ورسالة مصدغة بلغة الفن، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة، لغة لفن. ولا يمكن له - أيضاً - أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي (أخرى) (٢٧). من داخل هذا الفهم،

تبدو اجتماعية النص الأدبي محكومة بسلطة اللغة التي يتشكل منها، والتي لا نحلو من دلالة، وهذا ما نلمسه في قول "دمحمد خرمائش" (إن للغة طاقة بصرية مسخرة لاحتواء جمولات معروفة وتخييلية وفعالية متداولة أو متجددة تشتغل وفق إجراءات معقدة، ولا تنشأ من عدم أو تنور في فراغ) (٢٨). من داخل هذا لتصوير لشمولي للغة، لذي ينطوي على تأكيد مضمرات لخطابات بها فيها الخطاب الأدبي، أمكن لقول إن النص، باعتباره عملاً تشكل جزءاً امتصاص نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، نص تعددي في معناه، لكن كما يرى "بارت" (لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما يحقق تعدد لمعنى ذاته. إنه تعدد لا يتوّل إلى أية وحدة.. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها) (٢٩). إنه طرح يؤكد مساهمة التنصص في تجاوز الالتباس الذي يحلقه حشد من النصوص المترسبة في طبقات النص الأدبي، كما يقر بمبدأ لتفاعل الذي يضع بين معاني النص جراً تحولها و حركتها، ما دم النص يحصص "للتفجير و" التشيت" (٣٠). لهذا يبدو العمل الأدبي مجالاً تناصي تفرصه عملية تداخل وتعيش لغات نصوص أخرى في بنيته لدلالية والفنية ومن ثم فالمجال التناصي يدعم حوارية النص، بناء على جدلية الأفكار الغائبة (النص لغائب) والأهكار الحاضرة (النص الحاضر)، وهذا يساهم في خلق واقعة تناصية، لأنه (لا يمكن القول بوجود كلام لا يحمل

وقعا، ولكن لا يمكن القول بوجود وقع إلا في نطق أنبة معينة ضمن معيير لسانية) (٢١).

ب - التناص والسياقات التناصية.

بعد السياق من العناصر المحورية المساهمة في تفعيل النص الأدبي والاستجابة لنظامه التناصي، لأن فهم النص دور وضعه في سياقه قد يبدو عملية عسيرة، خاصة وأن العمل الأدبي كثيرا ما (ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، على عصور نرسبت فيه تصصيا لواحد عقب الآخر دون وعيه منه أو من مؤلفه) (٢٢). وهذا يعني أن معنى النص لا ينكشف إلا في ظل علاقات سابقة، بعضها يتم اعقب على مستوى علائقي سابق، والبعض يتم عموديا على مستوى يحدثي تادالي.

إن فكرة السياق لا تسحبه مبدءاً تعددية لنص الأدبي كما نه تحفل من التناص بؤرة مزدوجة تحفر حتميته لأن "ازدواج البؤرة" (لا يجعل التناص نوعاً من توصيف لعلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البدء الاستطراذي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقته بمجموعة الشخصيات و الموصفات التي تجعله احتمالاً وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تهلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له) (٢٣). إنه تصور يضعنا في قلب اجتماعية التناص بناء على طرح "كريستيفا" حول ازدوجية الدخل والخروج في النص الأدبي، نعللنا من مفهومي تكوين النص Génó texte وظهر لنص Phéno texte حيث (تكوين النص يشمل كل

لسيرورات لسيمائية والرمزية التي تسبق الانبناء الظهري على صعيد لكتابة، وهو بمثابة جبل لسرة الذي سمد لنص بسغ الحياة ويورثه صفته لمحددة، وهو لحلمية لشعورية والبيئية والتاريخية و لسوسيوثقافية التي يحملها معه لنص وهو يتحلى رصيد الوجود بالقوة إلى لوجود لفعلي) (٢٤).

إن طرح "كريستيفا" لثنائية التناص لداخلي و الخارجي، جاء في سياق بناء نظرية وسعة تساهم في الانتقال من تحجيم للتناص (مجرد امتصاص للنصوص) إلى توسيع أفقه وتعميق مضاء. لهذا فتأكيدها -كريستيفا- على بطبيعته لمزدوجة للتناص، ينطلق من فهم الحاصر للنص، لذي تعتبره (خاضعا لتوجه مردوج. نحو لنسق لدل الذي ينتج منه) (لنص) ولغة مرحلة ومجتمع محققين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب) (٢٥). مما يؤكد رتهن النص إلى محددات تكوينه لداخلية وعناصر خارجية عليه. ولهم فالتناص عند "كريستيفا" يرسخ في لأدهن أن (لنص ليس تلك للغة لتواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير لواقع ولدلالة عليه. فحيثما يكون النص دلا (أي في هذا الأثر المنزح والحاصر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك وتحويل لواقع الذي يمسك به في لحظة انغلافه) (٢٦). يتضح من هذا السهم إقصاء النظرة لتي تحتل لنص في نظام الأشكال لتواصلية، أو التي تجعله بنية مغلفة. كما يتضح أن لتناص عند "كريستيفا" يتخذ

يعد فعل التلقي من لعناصر المساهمة في اجتماعية لتناص؛ لأنه إذا كان لسبق يمكننا من فهم لنظام الإشاري للنص الأدبي، فإن التلقي يمكننا من تحديد تجليات التناص، الذي قد لا يتحقق من غير قدرى يلمس ويمر كلام الآخرين في النص (٣٩)، مدم لتناص (يمكننا من طرح مجموعة من لتوقعات عندما توجه نصا ما) (٤٠). لهذا تستحضر كريستيفا الوظيفة لمزدوجة التي يؤديها كلام المحفل لسردي في الرواية مثلاً ك (كلام لمارد أو لشخصية..)، حيث يبدو للفظ دالا على الدت المتكلمة ورويتها لخاصة للعالم من جهة، ومن جهة ثابته فهو ملفوظ يعبر عن حوار مع هناك اجتماعية وهذا ما نلمحه في قولها (إن وندسة تلمظ المؤلف . المعثل تتمش في الصق حضائيه بعرااته، ومحفل كلامه بمحض كلام لأخرى) (٤١)، وإد كان لأمر كذلك، فإن اجتماعية التناص تبدو برزة عندما يتم إنتاج دلالة لنص لأدبي بناء على محفل التلقظ، الذي يكتسي قيمته من انفتاحه على الجماعة أي كلام الآخرين. وهذا ما يجعل فكرة نغلاق لنص مردودة ومرفوضة، لأن لتناص بحلق مجالا حوريا وإنتاج مستمرا ودئما.

خاتمة.

إن ما يمكن تسجيله في هذا السياق، هو أن لتناص لا يزل يثير إشكالات وصعوبات أثناء الخوض فيه، بحكم تعدد لمصطلحات و لتمذجات و الصناعات التي فترحت لمقاربتة، وفي سياق

صبغة اجتماعية لفظية، نظهر في شكل علاقات "حارج نصية" (Extra textual) و "دخول نصية" (Intra-textual)، لأن (كل عنصر في نص قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التي ينتمي هذا لعنصر إلى بعض تقسيماتها، ولهذا لعنصر دور ومكان محدد في خريطة لعلاقات دخل لنص نفسه) (٣٧).

إذا، فقضية علاقة التناص بالمستويين لداخلي و لخارجي، تتخذ بعدا سوسيونصيا؛ لأن لتناص يتحدد من خلال البحث في لغة النص من جهة، وفي الأساق غير لنصية من جهة ثانية. ووفقا لهذا، تقدم "كريستيفا" تصورها لاجتماعية التناص بناء على الطبيعة لحركية للنص الأدبي، إذ النص عديم (ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر الجمع بين مختلف طبقات الدلالة لخاصة هنا دخل للسان والعملية على تحريك ذاكرته لتاريخية، وهذا يعني أنه مدرسة مركبة يلزم الإمساك بعروضه عبر نظرية للفعل الدل الخاصصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان وبهذا لمقدار فقط يكون لعنصر علاقة م مع لوصف اللساني) (٣٨)، إن هذا القول للميء بصيغ التوجيه و لتجدير و لشرح والتفسير، ينطوي على تصور شمولي تجاه عملية التحليل التناصي المنفتح على اجتماعية وتاريخية لنصوص، وعلى إنتاج لدلالة التي تفرصها بنية لنص لخاصة.

و بالإضافة إلى لسبق وثائية البنية لمزدوجة للتناص؛ الداخلي و لخارجي،

لحديث عن التناص كظاهرة اجتماعية،
 ويجب لتأكيد على أن التناص يكرس بعد
 لصراع - بفعل التداخل بين النصوص
 ، كأحد الآليات لتناصية التي تؤكد
 متناص النصوص لبعضها. فضلا
 عن ذلك، فاجتماعية التناص لا تسقط
 البعد الفني والجمالي عن لعمل أدبي،
 الذي يتجاوز "تداخل الخطابات" إلى
 خلق "سيفساء من لخطابات". كما
 أن التناص يمكن من توجيه لاهتمام
 إلى كيفية قراءة النص الأدبي (نص
 ثروائي مثلا) في بعده الأنسي، دونما
 إغفال للسياق التاريخي والاجتماعي،
 مع الإجابة عن كيفية انبناء لنص، مما
 يجعل من تناص مبحثا معاصرا، ولهذا
 يذهب د. حميد لحمداني "حيث يقول
 (يهدف مدلول التناص إلى تغيير اتجاهنا
 في دراسة النص الأدبي من الماضي إلى
 الحاضر والمستقبل، كما يستبدل "نقطة
 لتسويق بسؤال آخر مزدوج هو: كيف
 ينشأ النص؟ وكيف يشهد لتفاعل بين
 لنصوص المضمومة فعل التدليل؟ بهذا
 المعنى يصبح لتناص مبحثا آنيا" (٤٢).

الهوامش.

- ١- إذا كان التناص يعتمد المنهج الوظيفي، وبفقه
 يبحث عن القيمة الجمالية/البعد الجمالي ويكون
 محكوما بقصصية مزدوجة نواعية ولاواعية، فإن
 السقطة مثلا تعتمد المنهج التاريخي، ونفقه
 يبوخى الاستنكار والتفريع وتكون محكومة
 بقصصية وعية انظر: عبد لستار حير
 لأسدي ماهية التناص قراءة في إشكاليته
 نقدية، فكر ونقد، ٢٠٠٤، ص ٩٨.

٢- محمد وهابي، مفهوم لتناص عند جوليا
 كريستيف، علامات في النقد، المجلد ١٤، ج ٥٤
 ديسمبر ٢٠٠٤، ص ٣٨٠.

٣- أحاطة ما ارتبط بمقالاتها في
 مجلتي "Tel-quel" و "Critique"
 وكابيه "Séméiotiké" (١٩٦٩) و "Le texte
 (du roman)" (١٩٧٠) فضلا عن مقدمة
 كتاب "شعرية فوستوفسكي" لاختين. انظر
 المرجع لسابق.

٤- جوليا كريستيف، علم النص، ترجمة فريد
 الراهي، دار توبقال للنشر، ليبص، ط ٢ ١٩٩٧
 ص: ٢١.

٥- نفسه ص ٦٥.

٦- نفسه، ص ٧٩.

٧- ريشان تودوروف، ميخائيل باختين أبعاد
 الحوار، ترجمة فخري صالح، المؤسسة
 العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢ ١٩٩٦
 ص: ١٢١.

٨- محمد وهابي، مفهوم لتناص عند جوليا
 كريستيف، مذكر، ص ٢٨٢.

٩- صبري حافظ، التناص و إشكاليات لعمل
 الأدبي، ألف عيون لثقافات، ط ٢ ١٩٨٦، ص ٨١.
 ١٠- نفسه ص ٩٣.

Jean Dubois et autres Dictionnaire
 de linguistique et des sciences du
 langage . Larousse . Paris ١٩٩٤.
 ١١ - ٢٥٥ - p.

O. Ducrot. T.Todorov, Dictionnaire
 encyclopédique des sciences du
 langage . éd Seurt . ١٩٧٢ p: ٤٤٣.

١٢- حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص
 المصطلح والقيمة علامات في النقد المجلد ٥١
 ج ١٣ مارس ٢٠٠٤ ص ٢٧٢.

١٤- د. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة

- ٦٦ مركز الثقافي العربي لدر ليضاء بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٤
- ١٥- حافظ محمد جمال ندين المغربي، لتناص.. اصطلاح واثقمة مذكور، ص ٢٧٥
- ١٦- رولان بارت، لذة النص ترجمة، فؤاد صفا الحسني، سجين دار توبقال للنشر، البيضاء ط٢، ص: ٤٠
- ١٧- نفسه ص: ٥٠..
- ١٨- أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي لجديد- ترجمة وتقديم عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٩، ص ١٠٧.
- ١٩- حميد لحد بي، لقراءة وتوليد الدلالة مذكور، ص: ٤٣.
- ٢٠- نفسه ص: ٤٣
- ٢١- يعلق الأمر بالشكك الدية النص مصاحبة انصبة لتضاد الوصفه انلاسة لتضاد نصية الجامعة، سطر' ارجع لسانه ص ٤٤
- ٢٢- حميد لحد بي، لقراءة وتوليد الدلالة مذكور ص ٤٤
- ٢٣- أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي لجديد- ترجمة وتقديم، مذكور، ص: ٩٨.
- ٢٤- حبيب الداييم ربي، الكتابة والتناص في لرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٦٧.
- ٢٥- سعيد علوش معجم اصطلاحات الأدبية معاصرة، دار لكتاب اللبناني بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص: ٢١٥
- ٢٦- صبري حافظ، لتناص و إشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨١.
- ٢٧- لتناص و إشارات العمل الأدبي، مذكور ص ٨٧
- ٢٨- محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب لروائي، علامات، ٨٤، ١٩٩٧، ص
- ٢٩- رولان بارت، درس التيميولوجيا ترجمه عبد السلام بعيدي العالي، دار توبقال للنشر البيضاء، ط٢، ١٩٩٢، ص: ٦٢
- ٣٠- نفسه ص ٦٢
- ٣١- محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب لروائي، مذكور، ص: ٦٨.
- ٣٢- لتناص و إشارات العمل الأدبي، مذكور ص ٩٢
- ٣٣- نفسه، ص ٩٣
- ٣٤- الحبيب الداييم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية، مذكور ص ٥٧
- ٣٥- جولي كريستيف، علم النص، مذكور ص ١٠-٩.
- ٣٦- نفسه ص ٩
- ٣٧- لتناص و إشارات العمل الأدبي، مذكور، ص ٨٧.
- ٣٨- علم النص، مذكور، ص ١٤
- ٣٩- نفسه، لتناص في الرواية العربية ص ٦٨
- ٤٠- لتناص و إشارات العمل الأدبي ص: ٩١.
- ٤١- علم النص، مذكور، ص: ٣٠.
- ٤٢- حميد لحد بي، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص ٢٨.

التناس ومجعيّاته

في نقد ما بعد البنيوية في الغرب

د. خليل موسى

(الأصول والمكونات: ما قبل ولادة المصطلح)

لا شيء يولد من لا شيء حسب قانون الإبداع البشري، ولابد من أساس أو سابق أو رحم يستند إليه المبدع في حركية الإبداع، وقد يأتي النص الناجز متطابقاً ومحاكياً للنص السابق، كما قد يأتي متمرداً عليه ومختلفاً معه، وهذه هي الطبيعة البشرية التي تتباين في درجات الإبداع من حيث الإضافة أو التطابق، التجديد أو التقليد، ولذلك ينطلق المجدد والمقلد مما هو كائن، ولكنهما يختلفان في الطريقة والأسلوب والرؤية والتجربة والهدف، فالأساسيات واحدة عندهما (مفردات اللغة - التراكيب - الأوزان - القوافي - المعاني الخ)، ولكن الثقافة والخبرة والتجربة والموهبة مختلفة، ولابد من التكامل هنا وهناك، فكل نبتة أو شجرة أغصان وساق وجذور، ومصطلح «التناس» يؤكد هذه المقولة، ولكل صلة بالآخر، وتولد الأشياء والبنى من الصلات، فالحروف أصوات غير دالة بمفردها، ولكنها إذا

اجتمعت بقصدية دلت على شيء محدد، وكذا شأن اللغة واللغات، ولا يستثنى من هذه المقولة سوى سيدن آدم الذي جاء أولاً، فأعطى، وكان الكلام في عهده بكورياً، ومنه انتقل إلى مواء، وهذا ما ذهب إليه ميخائيل باختين * MIKHAIL BAKHTINE (1895 - 1975م)، الذي قال: «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقاربُ عالماً يتسم بالمعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه، وانتَهك بوساطة الخطاب الآخر» (1).

يُلخّص هذا المقوس ما قيل، فيما بعد، عن المناقضة والسرقات وأشباهاها والتناص، فيكورية اللغة أمر متحذر بعد آدم الإنسان الأول، لأنّ الكلام تدلخل بالكلام، وتفاعل معه، وتوالد معه، وأعد بعضه بعضاً، أو كما قال الإمام عليّ بن أبي طالب: «لولا الكلام يعدم لبقه» (2)، ويعني الكلام ما وهالك كل ما يتصل باللغة من أفكار ومصنوعات وأشكال وأساليب وصور وتناص ثقافية، كما يتضمن التجارب الإنسانية والحياة... الخ، ومن هنا فإنّ الجنس البشري في الكلام لا وجود له عند أصحاب نظرية انصاف إلا عند المتكلم لأو، والتناص لا مناص منه، وهو قدر النصوص الأدبية، ولا يعيش الكلام إلا ضمن المجتمعات التي تتكلم وتتفاعل، أو ضمن المجتمعات النصية، ولا تظهر صلات الأساليب بأسلافها النصية لأو، وها، وذلك لأنّ التطور الأدبي لا يكون انقلاباً وسريعاً، وإنما هو يحفر في الأعماق وفق قانوني الثوابت والمتغيرات، فالثوابت تشد النص إلى أسلافه من خلال المورثات، والمتغيرات تحاول أن تبعده عنها، وتقرّبه من العصر والواقع والتجربة، ولذلك يبدو أحياناً وكأنه قطع كل الصلات بالأسلاف النصية، وتهيمن الثوابت مرة أخرى حسب مرجعيات الكاتب وثقافته وبيئته وأسلوبه، ولا يعيش النص إلا ضمن بيئته النصية، كالأسماك التي لا تعيش خارج المياه، ومن هنا يكون لتقارب والتزاوج والتوالد بين اللغات والأجناس الأدبية على مدى لتاريخ البشري، ويفقد النص عذريته باستمرار، وهو يغتني ويصير أكثر أهمية وخبوفاً بهذا لتقارب النصي، فإذا كن نص صدى نص أو نصوص أخرى، وللمتقدم زمياً فاعلية في

المتأخر بقصد أو من دون قصد، والفاعلية شاملة كلية أو جزئية لغة وإيقاعاً وصوراً، والحضارة نتاج إنساني مشترك، فالمناقضة أمرٌ مفروغ منه، وهي تكون بأشكال مختلفة متنوعة لاحصر لها، وقد كانت الأجناس وتداخلاتها في الشعر قبل زمن المضج وقبل مرحلة كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وما قضية المركزية الأدبية إلا وهم، وهي - إن صحّت على مرحلة - لا تصحّ على المراحل كافة، لأن الحياة نفسها ما هي إلا تماوجات من القوة والضعف والسيطرة والخضوع، ولذلك لا يظلّ المركز مركزاً، وهو يكون مرة هنا ومرة هناك، ويُعيّننا الادعاء بمركزية الأصل إلى قضية الجوهر والكمّان، والبحث في ذلك عودة إلى ما قبل المكتوب والمقرّر والذاكرة، وفيها عودة إلى عهد الإنسان الأول (آدم)، وهذا يعيد إلى الأدهان مقولة «البضّة والدحاجة»، وآيهم الأسبق، وبخاصّة أنّ هناك عصوراً ما زال العلم يحفل دور لإسان فيها ولا سيّما عصور ما قبل الأبجدية والكتابة والتدوين، أو ما يُطلق عليها المرحلة لشفهية، وهي الأطول في عمر البشرية.

لكنّا إذا عدنا إلى العهد القريب من ولادة مصطلح لتناص، وإلى الاعترافات والإشارات والقرائن النصّية وجدنا أنّ للشكلايين الروس دوراً في التمهيد لولادة هذا المصطلح، وصيغ شكّوفسكي «CHKLOVSKY» (1893 - 1984م)، الذي قال: «إنّ العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنيّة الأخرى، وبلاستناد إلى التراطبات التي نقيمها فيما بينها. وليس النصّ المعارض وحده الذي يبدع في توارٍ وتقابل مع نموذج معيّن؛ بل إنّ كلّ عمل فنيّ يبدع على هذا النحو» (3).

لكنّ باختين هو الذي اشتغل على هذه المقولة في دراساته عن الرواية وتعمّق فيها، وهو الذي صاغ نظرية في تعدّد القيم النصّية المتداخلة، وهو الذي جزم بأنّ: «عصراً مما نسمّيه ردّ فعل على الأسلوب الأدبي السائد يوجد في كلّ أسلوب جديد. إنّهُ يمثّل كذلك سجّالاً داخلياً وأسلوباً مضادة مخفية إنّ صبحّ للتعبير لأسلوب الآخرين». وهو عادة ما يُصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة (...)، والفسان النائر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خصمها عن طريقه (...) إنّ كلّ عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات «السانية» محايدة

ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم؛ بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى. وهو يتلقاها بصوت الآخرين مترعة بصوت الآخرين (4).

إن النظرية التي صاغها باختين هي «الحوارية» DIALOGISME، وهي تقوم على فكرة مفادها أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوري، ولذلك يصف باختين العلاقة بين طرفي الخطاب فيقول: «ولمّا كنت الحوارية مع كلام الآخرين».. هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب، فإنها مع ذلك تستطيع أن تشابك تشاكاً وثيقاً وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسوي التمييز بين شقي هذه العلاقة (5).

يرى باختين أن هناك نوعين من الصلات بين الخطابين المتحاورين، تكون الصلة الأولى في النوع الأول ظاهرة وواضحة للعيان، ويستطيع القارئ العادي أن يتلمسها بسهولة، لأن المراجع (Référence) (النص الأول/ النص الرحم) حاضر بقوة مضموناً أو شكلاً أو كليهما معاً، ويسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب الخطي الذي «يتمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة، وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه، وفي ذات الآن، خطاب أصفيت عليه من الداخل، سمات فردية ثقيرة» (6).

أما النوع الثاني الذي يحكم الصلة بين الخطابين المتحاورين عند باختين، فهو النوع الذي تكون فيه الصلة خفية ومعقدة، ويحاول المؤلف في هذا النوع أن يخفي المرجع وأن يطمره من خلال خصائص أسلوبه في الكتابة الأدبية، ولا يتم له ذلك إلا من خلال إعادة إنتاج النص السابق بعد تفكيكه ومحاورته وتبديل هيئته وتحويل اتجاه مساره وأشياء من هذا القبيل، ويحاول المؤلف امتصاص المعالم الأساسية لذلك النص وتوظيفه ضمن سياق النص الجديد، ويسمّي باختين هذا النوع من الصلات بالأسلوب التصويري الذي يحاول فيه سياق كلام المؤلف أن يبتد كثافة خطاب الآخر، واتفلاقه على ذاته لكي يمتصه، ويمحو حدوده (7).

إنَّ نظرية «الحرارية» أو «الصوت المتعدد» التي أسَّسها باختين تُعدُّ مقدمة أساسية ولبنة فاعلة في ولادة مفهوم «التناص» الذي تبلور على يدي الباحثة «جوليا كريستيفا» بين سنتي (1966 - 1967م).

2.

(- ولادة المصطلح -).

صاغت جوليا كريستيفا على هَدي من نظرية «الحوارية» عند باختين مصطلح «التناص» (8). «Intertextualité» في اللغة الفرنسية ضمن بحوث عدة نشرتها بين عامي 1966 و1967 في مجلتي «Tel-Que» و«Critique»، ثم أعادت نشرها في كتابها «سيميوترك» و«نص الرواية».

إنَّ التناص «Intertextualite» - لغة - مصطلح معاصر - محوَّات من كلمتين «Inter» بمعنى «داخل» و«textual» بمعنى نصي، وهو يتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ويلهب أصحابه، وفي مقدمتهم كريستيفا وبارت وجيبيت، إلى أنَّ أيَّ نصٍّ يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، تُذكر بعضها، ولا تُذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكَّلت النصَّ الجديد، وأنَّ الكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكلُّ نصٍّ هو حتماً نصٌّ متناصٌّ، ولا وجود لكلمة عزاء لا يسكنها أو يفتضها صوت الآخر، ما عدا كلمة «آدم» كما رأى باختين، لأنَّ الآخر لم يكن له حضور في عملية الخلق الأولى، والتناص قانون النصوص جميعها، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أنَّ «كلَّ نصٍّ هو امتناص وتحويل لكثير من نصوص أخرى» (9).

إنَّ تعريف كريستيفا للتناص مختصر جامع يقدِّم تصوراً عن هذا المصطلح، فالنص الجديد يتشكَّل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وظيفاً؛ إذ يندو النصُّ الراهن خلاصةً لعدد من النصوص التي أمحت الحدود فيما بينها، وكأنَّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة يُعاد تشكيلها وإنتاجها، ولا يبقى بين النصَّ الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى نوعية المادة وبعض البقع التي تومي وتشير إلى النصَّ المطموس، ولم يحدِّد التعريف السابق

طبيعة هذه النصوص ومصادرها، فقد تكون أسطورية أو دينية أو تاريخية أو أدبية أو سوى ذلك، ومن هنا يدخل اللاشعري في تشكيل الشعري، ويتعاقب معه ويتراشحان، ويتناسلان، حتى يغيب الأصل غياباً لا يدركه سوى أصحاب الخبرة، وتعمت أجناس أدبية لتولد من رحمها أجناس أدبية أخرى.

ويشير التناص أيضاً إلى أن النص لا ينشأ في فراغ، إنه يتوالت في مجتمع نصوي، أو هو تفاعل الكلام مع الكلام، وقد كانت الكلمة أولاً، وهي الأصل: «في البدء كان الكلمة» (10). ثم تفرعت وانتشرت واختلقت، فأصبحت كلاماً، فانبثق الكلام من الكلمة، كما تنشق الأغصان من الساق، وتُطْلُ سمات الأنوثة النصوصية، والتقاليد الثقافية، والصوت التاريخي للنص السابق، وعلامات الوجه الخفية، من خلال النص الرحم (السبق) الذي يقيم في أعماق النص الجديد من جهة، وفي ذاكرة القارئ من جهة، وبخاصة إذا كان النص الجديد قوي التركيب، محكم النسيج، غني الدلالات، وتطل هذه السمات والعلامات من خلال النص الطاهر أو البنية السطحية إذا كان النص الجديد مخلص السطح، فقيراً، ولذلك يصح النص الحاصر في هذه الحالة آلة تمت نصوصاً أو أجراء منها، ولذلك يمكن أن نستعين بالنصوص الغائبة في قراءة النص الجديد وتأويله.

ويشير التعريف السابق إلى عمليتي الهدم والبناء، فالنص الجديد يتوالت من نصوص سابقة أو معاصرة، ليشكل عمارة أخرى (امتصاص وتحويل)، فالنص الجديد، وهو في حال كونه جديداً، يتوجه إلى نص حاصر قوي (فحل)، ويحدث حينذاك الصراع التشكيلي بين المعمارين، فإذا كان الجنين ضعيفاً أعاد نظام المعمار السابق، وطلّ متلبساً بالتعبية، وانتقل من مكانه وعصره إلى مكان النص الفحل وعصره، وتجلّى هنا، سلطة النص الفحل وهيمنته ومركزيته، وتطلّ سمات النص الفحل طاغية على ملامح النص الحاصر، أما إذا استطاع الجنين أن يهدم النص الأول، ويفكك عناصره، ثم يعيد تسوية هذه العناصر وترتيبها وفق طبيعته هو، كما استطاع أن يعيد بناء النص وإنتاجه وفق أفكار المصير وتقاناته ومنظوراته ووظائفه من جهة، ووفق طبيعته العنصرية من جهة... إذا استطاع هذا الجنين أن يفعل ذلك كله، استطاع في الوقت ذاته أن يتخلص من سلطة النص الفحل وهيمنته، واستطاع أن

يتفاعل مع ما يحيط به ومع النص الفحل لبناء النص الجديد، وهكذا يملأ الكاتب الثاني/ المتلقي فراغات النص السابق، ويعيد إنتاج دلالاته وفق ثقافته وعصره. ويشير التناص أيضاً إلى أن النص المفتوح «Texte ouvert» مزدوج الشيفرة، وفيه بيتان: بنية سطحية «Structure de surface» ماهرة، وهي ما يقوله النص من انقراءة الأولى. أي هو القول المباشر والمفهوم من ظاهر النص، وبنية عميقة «structure profonde» وهي القسم المظمور في عمر النص، أو ما يشير إليه النص الفحل ويوحى به، فالنص المفتوح جيولوجيا كتابات، وهو طبقات فوق طبقات، والدلالات مترسبة بعضها فوق بعضها الآخر، وهي تتوالد ضمن التقاليد الثقافية، كامتداد موضوع الطلل من المصور القديمة إلى العصر الجاهلي إلى العصر الحديث في الحس إلى لأوطان ومراتع الصب، وامتداد لشكل والعاراب والأوزان والصور... الخ، وهذا يحتاج إلى قراءات وحريات للوصول إلى عمق نص، فإذا كان النص ثرياً بمخفياته والمسكوتات عنها، فإن الحفريات والقراءات تريد من توحيه وتألقه، وتمحه حياة بعد أخرى، وهذا يعني أن النص المصروح مركب تركيباً معقداً، وهو ذو بنية سمفونية، تتعدّد فيها الأصوات والتقاطعات والعلاقات، ففيها صوت النص الظاهر الذي يحفي صوت النص الباطن، وفيها صوت الزمن الراهن، وهو يحفي في القعر صوت الزمن النابر، وتتجاوب فيه الأصوات وقواراتها حاضرة غائبة، راعنة ماضية قريبة بعيدة، لترتدّ جميعها نغمة متألّفة، وفيها أصوات من التاريخ أو الأسطورة أو الدين أو التراث الشعبي أو سواها، وهي تتحوّل بالصلوات السمفونية إلى أدب، وعلينا أن نذكر، هنا، أن حرارية دختين هي التي ولدت تناصية كريستينا ومن جاء معها وبعدها.

يتشكل التناص، عند كريستينا ضمن الإنتاجية النصية، فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحاب وتجاوز وتتقاطع وتتأمل، ومن هنا ضرورة التقابل بين الذات والآخر، بين النص والنص، والإنتاجية «ترحال للنصوص» وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتضاف ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى (11)، ولذلك ترفض كريستينا أن تتشكل دلالة شعرة من صوت مرده ففي هذا الصوت معنى سطحي مباشر يردده سطح النص وعمقه معاً، وهما يقولان شيئاً واحداً هو نصّ بلا

عمق وبلا قرار، ولذلك يكون المعنى هو الغاية في ذهن الشاعر (الناظم)، ومن هنا فإنه لا بد في النص المفتوح من أن يعتمد في التشكيل على نصوص سابقة عليه، يتم التعامل والتعدد والتراء من خلال التناص، ولذلك فإن الدلالة الشعرية «مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين)، تجد نفسها في علاقة متبادلة» (12).

استطاعت «كريستيفا» أن تطور مصطلح «التصحيف» - «Paragramme»، الذي استخدمه فرويدماند دي سوسور لبناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، وأطلقت على ذلك مصطلح «التصحيفية»، «Paragrammatisme»، وهو يعني - عندها - امتصاص نصوص «معان» متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى بوصفها موجهة من طرف معنى معين (13) وتقدم كريستيفا بعض المقاطع الشعرية للوتريامان كمثال على التصحيفية الأسامية للمدلون الشعري، وميزت بين ثلاثة أنواع من التصحيفات، وهي

1 - النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدحيل منهياً كنه، ومعنى النص المرجعي مقلوباً، ومنه هذا المقطع لباسكال «PASCAL» «وَأَكْتُبُ حَوَاطِرِي، تَنَفَّلْتَ مِنِّي حَيَاتًا، إِلَّا أَنَّ هَذَا يَذْكُرُنِي بِضَعْفِي لَدَيْ أَسْهَرِ عَهْ طَوَالِ الرُّقْعَةِ وَالشَّيْءِ الَّذِي يَلْقَنِي دُوسًا بِالْقَسْرِ إِنِّيَا صَعْفِي الْمَسِي، ذَلِكَ أَنِّي لَا أَتَوَقَّ سُوًى إِلَى (كَدَا) مَعْرِفَةِ عُلْمِي». وهو ما يصبح عند لوتريامون «حين أكتب حواصري فإنها لا تنقلب مني هذا الفعل يذكّرني بقوتي التي أسهر عنها طوال الوقت. فأنا أنعلم بمقدار ما يتيح لي فكري المقيّد ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم».

2 - النفي المتوازي: وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يسمح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول. ومنه هذا المقطع للإروشفوكو: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطواء صداقة أصدقاتنا». وهو ما يصبح لدى لوتريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتسامي صداقة أصدقاتنا». هكذا تفترض القراءة الاقتباسية من جديد تجميعاً غير تركيبى للمعنيين معاً.

3 - النفي الجبرتي: وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي مقيماً، ومنه هذا المقطع لباسكال: «نحن نضيق حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك» ويقول

لورينامون: «ونحن نضيق حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك قط». هكذا يفترض المعنى الاقتباسي القراءة المتزامنة للجمالتين معاً (14).

وتعلق كريستيفا على هذه الأمثلة التصحيفية التي أوردتها من شعر لورينامون، وتبين أن الحوار بين النص من اندماجي، وتذهب إلى حضور هذه الظاهرة في التاريخ الأدبي حضوراً طاعياً، ولكن الوضع تغير مع نصوص الحداثة الشعرية التي لجأت في حوارها مع النصوص إلى الامتصاص والتحويل: «أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإذ نستطيع القول، بدون مبالغ، بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة - Alter junctions ذات طابع خطاني - إن الممارسة الشعرية التي يقرأ إدغار آلن بو وبودلير وما لارمييه توفر لنا مثلاً من الأمثلة لأكثر حداثة وتميزاً على هذه الترابطات المتناظرة (...)، ويمكن مضاعفة الشبكة إلى ما لا نهاية، فهي ستعبر دائماً عن القانون نفسه، علماً بأن النص الشعري يمنح داخل لحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر» (15).

إن هذه الجناسات التصحيفية «ANAGRAMMES» تشكل عند كريستيفا هذه الأنواع من التناصات، وهي تقوم على تبديل في بعض الحروف أو العبارة لتكوين عبارة جديدة. في حين أن التناص الحسابي يقوم على الامتصاص والتحويل، وقد ذكرت كريستيفا الأنواع المتصحفة أمثلة على التناصات المحورة، وفيها يقوم المؤلف بنقل بنية نص من سياقها الأصلي إلى نصه بعد تغيير طفيف في بنية النص الجديد.

3 -

(انتشار المصطلح وتصوره)

لم يبق مصطلح «التناص» مقتصرًا على أعمال كريستيفا، وإنما انتقل بسرعة إلى أعمال معاصريها من النقاد الفرنسيين، وسواهم، وانتشر هنا وهناك انتشار النار في الهشيم، وقد استطاع رولان بارت أن يطور هذا المصطلح ويعمق انمراده، ويوسع آفاقه، وينقله من محور النص إلى محور النص - القارئ، لافتتاحه على آفاق وحقول

ثقافية ومصادر ومراجع لا نهائية، ويتحدثت بارت عن النص، كما يتحدث عن «حيولوجيا الكتابات» (16)، وهذا يعني أن النص يتكوّن من كتابات كثيرة، يتراكم بعضها فوق بعض، ولهذه الكتابات مراجع مختلفة، وهي ذات ثقافات متنوعة متداخلة، يصعب حصرها أو معرفة تاريخها، وليس المؤلف سوى داسخ يعيد كتابة نصّ كان حاصراً بطريقة ما، وأي نصّ نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من مراجع ثقافية مختلفة تعشّش في ذاكرة المبدع.

ربما أن بارت دعا إلى فاعلية القراء، فإنه انتقل بمصطلح «التناص» من ذاكرة النصّ وبنيته إلى ذاكرة القارئ، ومن هنا انتقل التناص من حالة المفرد إلى حالة الجمع اللانهائي، وأصبح المنتج متعلداً بتعدد القراء، وإذا كان المبدع واحداً في أثناء إنتاج النصّ فإنّ المبدع في أثناء القراءة لا يرتفع بفرد أو زمن أو مكان، وهو لا يرتفع لثقافة أو ذاكرة محدّتين، «فاللنا لدى القارئ هي أيضاً مجموعة من النصوص، غير محدّدة وغير معروفة الأصول، فاللنا - الأنا، يفهم منها أن الكمال في فهم النصّ، ولكن الحقيقة أن هذا الكمال الرائع، هو محرّد غس - تنكر للإشارات، العلاقات codes التي تصنع لنا - الذات، وبذلك فإنّ الذاتية عموماً هي محرّد كليشيه» (17).

إنّ بارت منذ «درجة الصفر لكتابة» 1953، كان يسعى إلى تحرير اللغة الأدبية في سبيل خلق كتابة بيضاء، وكان يتابع ما بدأ به الملامية من تحرير الدال من مدلوله أو تحرير لغة الشعر مما تحمّله على مدى التاريخ من عت الأفكار وسلطة المدلول الواحد، ليفتح آفاقاً لهذه اللغة لم تعرفها من قبل، يروي لنا «دانيال لوير - DANIAL LEUWERS» حادثة الرسم «إدغار ديجا - EDGAR DEGAS»، الذي اشتكى حين كان يجلس مع الملامية من ضيق النهار، وهو يحاول أن يكتب قصيدة، قائلاً: «ومع ذلك، ليست الأفكار هي ما يقصّي، فإنّي مفعم بها، فتيسر لملامية أن يجيبه: ليس بالأفكار تُصنع القصائد يا دينا، وإنّما بالكلمات» (18).

كان بارت يحاول أن يجعل اللغة حرة من سلطة المعنى، ليصل بها إلى درجة الصفر، درجة اللا معنى، فتكون حرة في أن تحمل المعنى الذي يلائمها، وتغدو

إشارة حرة لا تعني شيئاً، ولكنها قادرة على أن تعني كل شيء، ومع ذلك هو يدرك بأن الكتابة تاريخاً يتعدّر عليها أن تتخصّص منه، ولذلك يعود ليلقي مع باخين في «الحوارية»، ويمهد لكريستيفا أن ينهها على نظرية التناص، فيقول: «تظلّ الكتابة مملنة بذكري استعمالها السابقة، لأنّ اللغة لا تعود قطّ بريئة: فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتدّ في ديمومة ماء بلون أن أصير شيئاً فشيئاً، مجين كلمات الغير بل وسجين كلماتي الخاصة» (19).

إنّ عبارة «النص جيولوجيا الكتابات» ومقولة «صوت المؤلف» تعنيان أنّ التناص قدر أي نص، وأنّ منتج النص ليس واحداً، وهذا ما فتح النص على أفاق التأويل والتعدّد والاختلاف والإرجاء عند ديريدا وسواه، وهو يجعل، في الوقت ذاته، النص الثري مفتوحاً على آفاق قرائية وتأريالات مختلفة.

وتفرد «أمبرتو إيكو» - UMBERTO ECO - بالتمييز بين النص المعلق «Texte clot» والنص المفتوح «Texte ouvert»، فالأول منهما يقيني ذو سطح وعمق واحد ولذلك لا يحتمل سوى قراءة واحدة وبهنية. وهو نصّ شبيه بالمقدس، وفارته مستسلم لقناعاته، وأفكاره قَبْلِيَّةٌ، والمناهج المعاصرة من ميمبولوجية وتفكيكية وتأويلية التي تلازم مع النص المفتوح والمعدية والاحلاف، لا تنفع كثيراً في قراءة النص الكامل أو المعلق أو أحادي الدلالة.

أما النص المفتوح فهو ذو دلالات لا نهائية، وهو ناقص الكتابة يبحث عن اكتماله إلا محدود، ويحتاج إلى قراءة لإتمام قصه الذي لا ينتهي، ولذلك ركّز إيكو على «المشي الاستباطي» أو «المشي خارج النص»، لاستبطاش شيفراته وترميزاته وتناصاته، ويتطلّب ذلك من القارئ - كي يطور البنى السردية - أن يستخدم الاستدلال لمعرفة نتيجة هذه النى. أي أنّ عليه أن يتبأ على أساس أطر ما بين النصوص بما سيحدث بعد ذلك، وبما أنّ القارئ يعتمد في حله على الأطر صاين النصوص، لذا فقد سمّى إيكو تكوين الفرضية بالمشي الاستباطي (20). وهكذا صار القارئ يتحمّل العبء الأكبر في فك رموز النص واستحضار مراحعه التي قد

تختلف قليلاً أو كثيراً عما كانت عليه في ذاكرة المؤلف أو ذاكرة النص، فأصبح النص الرامن مولوداً من آلاف النصوص المعروفة وغير المعروفة.

ولد مايكل ريفانير - MICHAEL RIFFATERRE الناقد الأمريكي إسهام آخر في مصطلح التناسخ، وبخاصة في كتابه «دلائل الشعر» فاشعرية - عنده - كامن في التناسخ، ويحتم إنتاج الدليل الشعري باشتقاق إبداعى: إذ تصبح كلمة شعرية، عندما تحيل إلى مجموعة لفظية سابقة الوجود، وتصبح عبارة شعرية عندما تحيل إلى تلك المجموعات اللفظية أو تصنع نفسها على منوالها» (21).

ولابد - لبحث القارئ عن دلائل الشعر - من أن يمرّ بقراءتين، يُسمّى القراءة الأولى بالاستكشافية، وهي قراءة سريعة، يمرّ بها القارئ من بداية النص إلى نهايته ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها، ويحدث في هذه القراءة الأربيل الأول، ويقبض القارئ من خلالها على المعنى، ويُسمّى القراءة الثانية بالاسترحامة، وهي قراءة تأويلية تتجلى فيها البصائر، «فكلما توغل القارئ في النص، تدرك ما قرأه منذ حين وعدّل فهمه له في ضوء ما يستشعره الآن» (22) وتأتي هذه القراءة مولدة للدلالة، ولهذا نكون الوجه الدلالي هي النص، بينما تكون الراحات المعنوية كلمات أو عبارات أو جملاً. ولكي يكتشف القارئ الدلالة في الأخير، عليه أن يتغلب على عقبة المحاكاة: فهذه العقبة أساسية في الواقع لتغيير رأي القارئ» (23).

أما جيرار جيبب فهو أكثر النقاد المعاصرين اهتماماً وتوسعاً في دراسة النص واشتقاقاته في كتابيه: «مدخل لجامع النص» (24). 1979م و«طروس» 1982م، ثم جاء كتابه الثالث في هذا المجال «عقبات» 1987 ليستوفي دراسة النص والتناسخ وما يتصل بهما من محيطات ومجاورات نصية. فقد كان جيبب أحد أقطاب الشعريات المعاصرة وأحد كبار المنظرين للمحطات الشعري، فوسّع في كتابه «النص الجامع» (l'architexte)، من مفهوم الشعرية وموضوعها، وهي - عنده - مجموعة من المقولات العامة السائدة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية. (25).

ثم ذهب إلى أن «موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية (...)». لكن موضوعها في النص الجامع «Architexte» (26)، ويبين أن «موضوع الشاعرية هو

التعالّي النصّي Transtextualité أو الاستعلاء النصّي Transcendence textuelle du texte (...). وهو كلّ ما يصنع النصّ في علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى» (27).

هناك خمسة أنواع من التعالّيات النصّية عند «جينيت»، وهي

1 - التناص Intertextualité، وهو ما تحدثت عنه جوليا كريستيفا، ومن أشكائه الاقتباس Citation والسرقة Plagiat والإلماع Allusion.

2 - المصاحب النصّي «Paratexte»: يحدّد جنيت هذا المصطلح، وهو يتضمن كلّ ما يتصل بالنصّ بصلة قريبة أو بعيدة، ويذكر أهمها، وهي: «العنوان، والعنوان الصغير، والعنوانات المشتركة، والمداخل، والملحقات والتبّهات والتمهيدات... الخ الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والخطوط، والترينيات» (28).

ينبغي أن تتبّه أولاً أنّ جنيت تقدّم المفهّم على الهام في هذه المصاحبات، فالعنوان الرئيس ذو صلة رحيمة بالنصّ، وهو عتبة من عتاتد ومفتّح من أهم مفاتيحه؛ بل هو يحمل، بصورة مكثّفة، دلالات النصّ ككلّة ويحتصرها في هذا العنوان الصغير البارز، ويحدّد جنسه الأدبي وموضوعه الخ، ثمّ تأتي، بعد ذلك أهميّة الهوامش والخطوط والترينيات والديولوجيا ركناً أهميّة العنوان وقربه من النصّ وإثباته منه لا تعني أهميّة المصاحبات النصّية الأخرى التي يستعين بها القارئ في الولوج إلى بنية النصّ، وتفكيكه واستنطاق رموزه ومكتوباته.

3 - وراء النصّ Métatextualité: الصلة المسماة بال«شرح»، وهي تجمع نصّاً ما بنصّ آخر يتحدّث عنه دون أن يذكره بالضرورة ودون أن يسمّيه (29)، وتشمل هذه الصلة العلاقات النقدية التي تفسّر النصّ وتحدّث عنه دون أن تستشهد به، وقد تقوم هذه العلاقات النقدية باستجواب النصّ أو محاورته وإبراز عيوبه تتجاوزها إلى غير ذلك.

4 - يقدّم جينيت النوع الخامس على النوع الرابع، وهو النصّية الجامعة Architextualité، ويرى جنيت أنّ المقصود بهذه الصلة أنّها خرشاء تماماً، ولا تبدو في أحسن حالاتها إلّا عبر المصاحبية النصّية، وهي مشتة على العلاف (أشعار، مقالات، رواية للوردة... الخ، أو هي مشتة في أغلب الأحيان جزئياً، كما في التسميات

رواية، حكى، قصائد... الخ، وترافق العنوان على الغلاف) وذلك دو انتماء تصنيفي خالص (30).

النصية الجامعة خطاب موجه إلى القارئ، وهو يثبت على الغلاف الخارجي تحت العنوان أو في أي مكان آخر من الغلاف الخارجي أو الداخلي، ويحدد الجنس الذي ينتمي إليه النص، كأن يكون شعراً غالياً أو ملحمياً أو درامياً أو قصصياً، أو يكون رواية طويلة أو قصيرة، قصة أو قصة قصيرة، وقد يتضمن تدخلات أجناسية، كأن يكون قصيدة نثر أو شعراً منشوراً أو ما شابه ذلك، وهو - في الأحوال كلها - يسعف القارئ في اختيار النص من جهة، وسعفه في قراءته من جهة أخرى، وإن كان من الصعب تحديد جنس بعض النصوص في كثير من النصوص المعاصرة لتدخلاتها الأجناسية المختلفة كما هي الحالة اليوم في «الرواية - اللا مسرحية - اللا قصيدة... الخ».

5 - الاتساع النصي *Hyper textualité*: هو يمثل الصلة النصية التي توحد نصاً سُمي جينيت بـ «النص المنسج» بنص سابق عليه يسميه «النص السابق» - *Hypotexte* (31)، والصلة بين النصين تحريرية، ويكون التحويل بسيطاً أو غير مباشر: «أسمي، إذاً، نصاً متسعاً كل نص مستمد من نص سابق بتحويل بسيط (.)»، أو تحويل غير مباشر، سأقول: تقليد» (32) والاتساع النصي عملية توليدية خالصة، فنص كـ «ألف ليلة وليلة» خلف وراءه آلاف الأبناء والأحفاد، سواء أكان ذلك من خلال طريقة الحكى في هذا العمل افحل أم كان ذلك من خلال شخصه (شهرزاد - شهریار - السندباد... الخ)، وسواء أكان ذلك في السرد (رواية - قصة - قصيدة)، أم كان ذلك في الشعر (غنائي - قصصي - درامي)، وسواء أكان ذلك في الأدب أم كان ذلك في الفنون الأخرى (لوحة - قطعة موسيقية - فلم - رقص...).

والاتساع النصي هو أوسع الطرق لقراءة النص المعاصر، هكذا أفصح جينيت في دراسة النص، فقدم مصطلحات متقاربة عرفها، وضرب عليها أمثلة، وحللها تحليلاً واثماً وبخاصة في كتابه «طروس» 1982م، فوضع أساساً متيناً لشعرية النص، ونقل التفاصيل نهائياً من حقل اللسانيات إلى حقل الأدب بسبب العلاقات التي تقيمها النصوص مع نصوص أخرى، فأصبح المصطلح

جزءاً من النقد (33)، ثم أصدر، بعد ذلك، كتابه «اعتبات Seuil» 1987م، ليشغل على بعضها نظيراً وتطبيقاً، وحاول أن يلتفت كلياً إلى الفارئ الذي كان مهمشاً في عصر المؤلف وعصر النص، فوسّع مرةً أخرى دائرة الشعريات، وارتحل من النص إلى عتباته التي خلّفها الناص لتكون مفاتيح للقراءة. والحقيقة أنّ اشتغال جينيت على العتبات يشكّل جزءاً من الفكر الأوروبي الذي التفت إليه أصحاب ما بعد الحداثة، وهو الاهتمام بالآخر المهمش، كالمراة والأقليات والزوجة.. الخ، للانتقال من المركزية الأوروبية بصفتها البؤرة المشعة على الآخر، إلى مراكز أخرى مشعة، فكان الاهتمام بالعنوان والمصاحبات النصية الأخرى المختلفة، ودراسة وظائفها للوصول إلى معرفة النص، وهي آلية لمعرفته من خلال القارئ، وهذا يعني أنّه يسير في اتجاه مختلف عن الدراسات التي سقته وكانت تهتمّ بالنص نفسه، فإذا هو يقيم دراساته على اسم الكاتب والعنوانات المختلفة وأماكن ظهورها وسماتها التداولية إلى المؤشرات الحسية والإهداءات إلى غير ذلك، ومع ذلك كله فهو يحوّل الكاتب والقارئ من أن تكون دراسة العتبات غاية في ذاتها، وإنما هي آلية للتجاوز، يقول في نهاية كتابه: «لأنّ للخطاب على المصاحب النصّي ألا ينسى أنّه يحمل خطاباً، وهو خطاب يحمل أيضاً خطاباً، وأن معنى موضوعه متصل بهذا المعنى الذي هو الآخر معنى، ومن هنا فإن المتعة إنّما هي لتجاوز» (34).

ويمكننا أن نتعرف - هنا - عند أهم الخصائص التي يمثلها التناص خير تمثيل:

1 - التناص حركة مركبة تفاعلية، وهو يتضمن أصواتاً مختلفة تتجاوز، ويشتمل على نصوص من الحاضر أو الماضي، من «أنا» والآخر، ويقضي التناص على «أبوة النص»، فيخدو النصّ لقيطاً، أو هو ينتمي إلى عدد لا نهائي من الأباء، كما يقضي على سلطة المؤلف، وإذا كان النص يصنع النص، فإن التناص - كما يرى بارت - قدر كلّ نصّ مهما يكن جسده، وإنّ كلّ نصّ هو بؤرة تناص أو مجمع تناصات، وتتراعى النصوص المخفية في النص الراهن بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عضوية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والمعاصرة، فلس كلّ نصّ إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض مورّعة في النصّ قطع

ملونات، صيغ، نماذج إيقاعية، نبد من الكلام الاجتماعي... الخ، لأن الكلام موجود قبل النصّ وحوله.

2 - يطرح التناص عند بارت وجينيت وإيكر وفوكو النصّ التوليدي المحل، فهو يهدم النصّ القديم، ليعيد بناءه بناءً جديداً، ليتحول البناء الجديد - بعد ذلك - إلى بناء قديم، يهدم لبناء نصّ جديد آخر، وهكذا، فالتناص - إذاً - لا يبدأ من فراغ، ويبدأ كل كلام - مهما تكن خصوصيته - من كلام سابق، ولذلك إن التناص قراءة لنصّ أو لنصوص سابقة أو معاصرة، وهو ثورة على البنيوية من داخلها، فالذين تنازلوا التناص، كانوا بنيويين، ويؤمن البنيويون باستقلالية النصّ الأدبي وانغلاقه على بنته واكتماله، في حين أنّ النصّ في التناص مفتوح وناقص، ويحتاج إلى قارئ لإنتاجه، وهو سلسلة من الصلات مع نصوص أخرى وأجناس مختلفة، وليس في التناص أيّ تطابق بين النصّ المعارض «Pastichant» والنصّ المعارض «Pastiché» من جهة، وليس هناك نصّ مكتمل منجز غنيّ يلغى دور القارئ وفاعليته في النصّ من جهة أخرى.

3 - يطرح التناص مفهوم الحوار وتعدّد الأصوات، ففيه حوار الحاضر للماضي ومحاولة التعبير بالماضي عن الحاضر، وفيه تجليات من حوار الذات مع الآخر، ولذلك فإنّ التناص ينطلق من النصّ المفتوح المركّب الذي تتقاطع فيه المعاني وتتحوّر، وتتلاقى فيه الأصوات وتتباعّد لتتقارب، إنّ النصّ ذو البنية المتراكمة والفضاء التعددي، وقد قال بارت: «وإنّ كُنّا نتصوّر النصّ كفضاء متعدّد المعاني، ويتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة، فإنّ من الضروري فكّ قيود الشكل المناجاتي أيّ المقصور على طرف واحد، وقيود الرضخ الشرعيّ للدلالة وإطلاق التعددية: وقد أفاد ذلك التحرير متصوّر الإيحاء» (35)، ولذلك يتطلّب من الكاتب أن يمي ما يجري حوله من أحداث وثقافات، وأن يكون قادراً على استلهاهم البقع التراثية المناسبة، وفي التناص سيرة سطحية، وهي النصّ الظاهر، وبنية عميقة، وهي المرجع الكامن في أعماق النصّ، أو الواجهة الحلقية التي تسند النصّ الراهن، أو هي الكتابة شبه المحوّة، وهي المسكوت عنه غالباً.

4 - التناص مصطلح غير مستقر في الغرب، وهو ليس واحداً لاختلاف الزوايا التي تنطلق منها وجهات النظر عند هذا الناقد أو ذاك، ثم هو مصطلح متحول، وإن كان يجمع ذلك كله قاسم مشترك، وهو مصطلح من مصطلحات ما بعد البسيوية، فهو مستخدم في الدراسات السيميولوجية عند كريستينا وبارت، وفي الدراسات التعميكية عند ديريدا، وفي نظريات القراءة عند إيكو، وإن كان جيثيت قد أولى هذا المصطلح اهتماماً يفوق اهتمامات الآخرين به، ومن المفيد أن نقول أخيراً إن التناص تكرر لما قد قيل، ولكنه تكرر بثوب جديد وحياة جديدة، أو كما قال لابروير (le dis comme mien) (أقوله على طريقتي). (36)

الهوامش والتعليقات:

- (1) - تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1966م، ص 125.
- (2) - ابن رشيق: العمدة، نج: محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت، ط5، 1981م، 91/1.
- (3) - طودوروف، تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص 41.
- (4) - نفسه، ص ص (41 - 42).
- (5) - باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد بركات، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط1، 1987م، ص 56.
- (6) - تودوروف: ميخائيل باختين، ص 136.
- (7) - نفسه، ص 136.
- (8) - لاقى هذا المصطلح في ترجماته العربية أمثال ما لاقاه سواء من المصطلحات، وهذه عادة درجنا عليها، وهي الاشتغال على التسمية وإعمال المفهوم والآليات وسوى ذلك، فهو التناص والتناصية، وهو النصوصية، وهو تداول النصوص أو النصوص المتداخلة، وهو النص الغائب أو النصوص المهاجرة، وهو تضاد النصوص أو النصوص الحالية والمراحلة، وهو التعالق النصي أو تفاعل النصوص أو التداخل النصي، وهو التمدد النصي أو عبر النصية أو البينصوصية أو التخصيص أو سوى ذلك، ولكن رأيه الذي يطرحه في هذا المجال.
- (9) - Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil; 1972, P.446.
- (10) - يرحنا: 1. 1. الكلمة في مفهومها الديني هنا تعني السيد المسيح الذي كان أولاً قبل ولادته، وهذا ما تدعب إليه بقية الآية، فالكلمة كان عند الله. وكان الكلمة هو الله، وفيها فصل واضح بين الكلمة الإلهية وأزليتها والكلمة البشرية، وهي مقتصورة على تاريخ محدده، وفيها فصل أيضاً بين الفعل الإلهي والفعل البشري، وهذا ما لم يتنبه عليه باختين

حين ذهب إلى بكورية اللغة عند آدم، وكان عليه على الأقل، أن يشير إلى أن المقصود بذلك بكورية اللغة البشرية

(11) - كريستيفا، جوليا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1991م، ص 21.

(12) - المصدر نفسه، ص 78.

(13) - المصدر نفسه، ص 78.

(14) - المصدر نفسه، ص ص 78 - 79.

(15) - المصدر نفسه، ص 79.

(16) - أنجيرو، مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد. تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1989م، ص 105، وقد ترجم هذا المقال محمد حير ابقاعي بعنوان «التناصية - بحث في اتشاق حقل مفهومي واتشاره، علام، م5، ج19 مارس 1996م، ثم صدر ضمن مجموعة مقالات مترجمة بعنوان: «آفاق التناصية - المفهوم والمنظور»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

(17) - بارت، رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط3، 1993م، ص 110.

(18) - Leuwers, Danial, Préface, Poésies (Mallarmé), le Livre de poche, Paris, 1977, p.v.

(19) - بارت، رولان: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد بودة، دار الطليعة، بيروت ط2، 1982، ص 38.

(20) - راي، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد ط1، 1987م، ص 149.

(21) - ريفاتير، مايكل: دلالات الشعر، تر: ودراسة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ط1، 1997م، ص 9.

(22) - المصدر نفسه، ص 12.

(23) - المصدر نفسه، ص 13.

(24) - ترجم هذا الكتاب إلى العربية مرتين، فقد صدر بعنوان: «مدخل لجامع النص»، عن دار توبقاله النار البيضاء 1985م، وقام بترجمته عبد الرحمن أيوب، ثم ترجمه عبد العزيز شليل، وراجعه حمادي ميمود ونشره المجلس الأعلى للثقافة بمصر عام 1999م، وهو بعنوان: «مدخل إلى النص الجامع».

(25) انظر: بعلابك عبد الحق: «عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناس) منشورات الاختلاف (الجزائر)، والنار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط 1، 2008، ص 25.

(26)-Genette, Gérard: Palimpsestes (la littérature au second degré). éd. du seuil, 1982, p7.

(27)-Ibid, p7.

(28)-Ibid, p10.

(29)-Ibid, p11.

(30)-Ibid, p12.

(31)-Ibid, p13.

(32)-Ibid, p16.

(33)-Voir: Samayault, Tiphaine: l'intertextualité (mémoire de la littérature), Nathan, Paris, 2001.p.18

وقد ترجم الدكتور نجيب غزاوي هذا الكتاب «التأصان فأكرة الأدب»، وصدر عن منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 2007.

(34) Genette, Gérard: Seuils, éd, du seuil, Paris, 1987 p. 376-377.

(35) - بارت «رولان» نظرية النص، تر. محمد خير البقاعي، مجلة «العرب والفكر» العالمي، العدد الثالث، صيف 1988، ص 96.

(36)-Samoyault: l'intertextualité, p.51. ■

التوحيدى معاصراً لنا

إحسان عباس*

السيد وزير الثقافة... أيتها المحفل الكريم.

لم يجد أبو حيان التوحيدى إنصافاً فى عصره، وظل محروماً من هذا الإنصاف على مدى قرون عدة، حتى إذا كان عصرنا بدأت صرلة أبى حيان الأدبية تتضح لدى الدارسين، حينئذ أخذ إحياء كتيبه يضع بين أيدي أبناء عصرنا صورة لأديب كبير دى جناب ثقافى وعلمية وأسلوبية فارقة، وأخذت الدراسات تظهر تبعاً حول شخصه وأدبه ومسيرته، وما هذا المؤتمر الذى يقدم لأبى حيان اليوم إلا حلقة كبيرة من حلقات التقدير لمكانته الأدبية وتراثه المتنوع. بهذا أرجو أن تسمحوا لى بشكر الذى قاموا بتنظيم هذا المؤتمر باسم جميع المشاركين فيه وإن عقده فى القاهرة عاصمة الثقافة العربية الإسلامية فى الحاضر والمضى ليمثل مسقى لإعزازنا وإكبارنا للصيغ الثقافى الذى وردناه جميعاً، فإلى القاهرة الأم العظمى مرفع جميعاً تحياتنا وتقديرنا، وإلى أسانيدنا وأصدقائنا فى ربوعها المأمرة نقم حجة النود والإكبار والاعتراف بالفضل الكبير، وإلى المجلس الأعلى للثقافة كل الشكر والعرفان

نقد ملك أبو حيان إعجابى وأنا لا أنال على مقاعد الدراسة، طالباً، فحسنت على أن أترك كل ما وصلت من مؤلفاته، ومازل صدائقى لأبى حيان باصرة كأول عهدها، وأنا أعتقد أن روح أبى حيان اليوم مختلفة إعجاباً بهذا اللقاء، وأن تلك الروح نفسها نادرة على أن صاحبها - فى لحظة ثورده على المس وعنى الساس - ألقى كتيبه فى

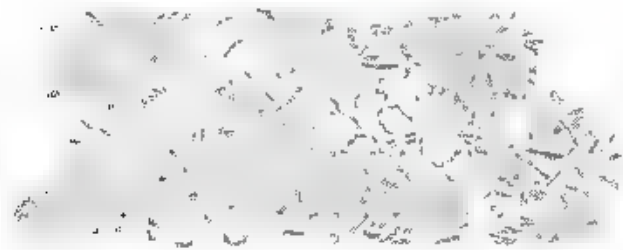
* أستاذ الأدب العربى، ناقد، باحث متفرغ.

النار، ولكني أستفرك فأقول إن حرق تلك الكتب كان احتجاجاً على توجه النثر العربي في صرق خاطئة، وأن الأمر لو كان إلى لعددت ساعة حرق الكتب، بداية الخطأ في تاريخ النثر العربي.

إننا اليوم حين نلتقي في هذا المؤتمر - إنما نكرم كاتباً حديثاً معاصراً لا يمتصك عنه إلا ضواهر استدعاه تغير بعض المفاهيم الأدبية، وتمايز الأنواع الأدبية فيما بينها. لقد كان أبو حيان أدب معاصراً لنا، لأن فكره كان شديد التفاعل بمشكلات عصره التي يمثل قسم منها مشكلات عصرنا. كان يحتل قليلاً عنا لانشغال جانب من فكره بالقضايا الميتافيزيقية، وكانت تلك القضايا تلجئه في بحث الإجابة عنها إلى فريقين: فريق الفلاسفة وفريق شككسين، ولكن كثيراً من القضايا الأخرى كانت جانبية تتطلب علماء اجتماع وآخرين متخصصين في النواحي العملية من الحياة.

وكان أبو حيان أدباً معاصراً لنا حين حاول أن يرفع مستوى حرية الأدب والفكر في التعبير، وكان أدباً معاصراً لنا حين يتناول أية مسألة أدبية، وكان من خلال دراسته لكل ما يوجد من تأليف مواكبة لثقافة عصره في تنوعها، إن الحصانة التي تجدها لدى أبي حيان في المصادر التي يستلعب والذوق الرفيع الذي يصاحبه في اصلاعه على مختلف ميادين الأدب، ليقدم لنا نقاداً دقيق التحسس للجميع في كل ما يقرأه أو يختاره، هذا إلى حين عجزت في الدقة اللغوية.

نقد يسي أبو حيان نفسه أسلوباً شديداً الإشراق، جميل الإيقاع، وله استصاح يتناول عن هذا الأسلوب، غدير له أن يمارس الكتابة المسرحية، لقد كان ماهراً في تصوير الشخصيات، ولكنه لم يستطع أن يمارس به، في طريقة التعبير فجاء الحوار لدى شخصياته من عجزى واحد هو فتوى إلى خيال، إلا مستوى الثغوب الاجتماعية في واقع الحياة.



التيجاني شاعر الجمال

تأليف الأستاذ عبد المجيد عابدين

للأستاذ إحسان عباس

وفي هدوء ولادة لحظ الأستاذ أن الشبان في إقامته من
الجمال الطمري يكاد لا يبي إلا بمقام المليون ، والعمود
عقل قائل فكان هذا قيل هو الذي لم يمتع بالتيجاني
إلى العمود جمال التي الأسمى أو الأوهية الكامة في
الكون ، وهو رأى طريق طريق يفرى متأمة باعتناقه . ولكن
أحسن في غنى ميلاً إلى مخالفة الأستاذ عابدين في هذا الرأي
على حافية من طرفة وإعراء - وصرده هذه المخالفة
إلى أنه إيمان تصوف التيجاني - فقد يكون هذا الشاعر
عقل الجمال الطمري - وكانت رطلان الإنسانية للتدبسة
باهية محمود في الحسد في أشكال مسحورة ملفوفة
التمسكة ولكن التمدى - فها أرى - لم يستطع أن
يخلق الجمال الإلهي ، أو جبارة أخرى ، لم يستطع أن يكون
سويها من طريق التمسكة البصرية أو الحرمان الحسدي .
لكن التمسكة في متعمدا مؤمناً بوحدة الوجود من طريق
هيكب والتمسكة - كان يطن رعدة بتأثير من دولته
لحاسة ، ولقد عرف الإله معرفة الحسية لا معرفة الحب ،
وأحسن قوة الأوهية وعظمتها في الكون ، فزوع بها
وحظها ، ولكنه لم يستطع أن يحيا ولم يستطع أن يلدوب
مها ، بل ظل حيث هو صبراً صعباً حتماً ، وظلت
الأوهية حيث هي قوية جبارة منزعة ، وكان التيجاني يتور

الغمر السوداني المحدث جمادات ربيع الحياء أو تمار
عنها ، ولكنها لا تزال كالمسكة للبهمة ، فتمم بالأمان الفردية
والجماعية في شيء من التردد والتمور ، وحساب فيها وهي
ناحى لا يلبث أن يتصم به الأسى النقيض فيخفه بين
الفرقت والدموع ، ولعل من أقوى تلك الجماعات التالية
شعر التيجاني في دواء التمسك وإثرائه ، والذي يوس
الأستاذ عبد المجيد عابدين حاشاً به مشرقاً بالشعرية في
كتابه والتيجاني شاعر الجمال .
وقد كنت أحتس قبل أن أقرأ هذا البحث إلا أحد في
هذا الصنف ما يفره التيجاني بهي - بيرة من غيره ، لأر
أحسب أن كل شاعر دائماً هو شاعر بحد ذاته **تسمة الخلق**
وتأثره بالجليل ، وأن الشعرية تولد - بحد أبهى بهديك
التوجه العمودي إلى نواحي الجمال في الإكوي . ولقد
هذه التمسكة الحقة استطاعت أن تسمى بأن حيلود
الشعراء من المعروف هذه مواطن الجمال متداوخ ، وأن حظ
التيجاني كان في هذه الناحية كبيراً ، بل استطاع الأستاذ
عابدين أن يلمس نظرة التيجاني إلى الجمال ، ويحل لها في
حياته تاريخاً متروخاً متكاملاً بدأه محاً لجمال الطمري ،
واشبه به إلى عبادة الجمال للطلق وإلى الإيمان بوحدة الوجود .

لبنى كنت حاضلاً طمرياً حارثاً بالمعوم والعرود
تلمع الشمس محن وأمر بين تلك الحفول والميلان
بهري المرحول ذرعى ودلوى عاصلى ، فلو احسد المبلان
هذه هي الحيرة التي حلت الشاعر بطان على دواء ..
« ظلال حارة » وحسى هذه السكة البسيرة عن هذا
الدجوان الكبير الذي لم يهد له السكة العربية ولشعر العربي
طيراً مدور من جد ..

كيعودى صبي مشر (كلية لغة عربية)

من صبح قلبه .. لو خلق حاضلاً طمرياً يتصم بدنه من
الزلزل ورعى القليل من البيت ..
كل شيء في عرف عقل حلاً ت وحث وحكمة ومجان
فقداع الصلاح سر غنى وحموم السجا والفرقان
ومياه البحار والربع والتهم ودبا الهواء .. والتبرائن
وخلود الأرواح واللوث والبه ت وحشر المياه للبرائن
كل هذا وغير هذا كثير به العمل صحت الجبرائن
ثم يقول :

أحياناً على شفه وسفروه : فيسرب الشك إلى فمه ويختم
بهذا الشك : ولو أنه تصوف من طريق الحال والصدق
لما عني في قلبه موطن شك الشك :

ماکنٹ اوز فی دی و نوچیدی

مراجع الال عن فادی وصورودی

أشك يۇلىدىكى ۋاجىتتىن

برو البين فيس فيس جهودي

وهذه النظرة إلى صويته تفسر لنا الصعاب التي يلقاها عليه حين يحاول أن يتخاطب مع الطبيعة . ليست أدنى أن النيتان لم يحب الطبيعة ؟ في قصائده نزل قليل ، والمناظر الخفية حوله ، وعذبة الخمر طوم ؛ وفيها شعوره بحال الفجر في الصحراء ، وهي صورة تكفي وحدها لتعلن عن نفوسه لأحميل ؛ ولكن هنا الحب لطيفة ليس هو حب الصوفي الذي يرى في الطبيعة أوهية وهي فيها ، إغا هو حب الإنسان الذي وجد حلالا طرا في صميمه ، من محبوب يستطيع السجود في ضلطف معه .

المحب (كما في قصيدته " أنا ") - - - - -

منه أصدرت شعري " أنا " - - - - -

فهو نزل وحده في قصيدته في البيت
 "أبى نزل نزل امرأسي" من البيت
 من "أوصافك" جلالته في البيت
 قلنا في هذا الوصف من إحصاء جمال الليل
 أما البيت الأول فنريد لما قرأه الشاعر في حضرة الملك
 عن الليل الذي يطلع من الجنة ، وقد تكون صفة الليل
 لآلة باب القربى ، ولكن قوله "موفق في مسالكه"
 يوضح هذا الإحصاء للورس حطمة الليل ، وأما البيت
 الثاني فليس إلا هذا البيت من البيت
 فذان الشاركة الماطية المعجزة بين الشعر والنظم هو
 الذي أحبه الأستاذ عادي في قصيدته وصف الخراطوم حين
 قال عنها : "فها يهرج كثير وأحبة حشا بك يظلم فيها"
 التكلم على البساطة .

ومهما يكن في رأيي هذا حول صوفية التجلي من
مخالفة لما ذهب إليه الأستاذ عابدين ، فإن ذلك لا ينقص
من قيمة هذه المراسلة التي احتوت حظها كاملاً من الوحدة
الوضوعية ، والاستيعاب للتدريج ، والتقدرة على مخالفة للتدل
إيضاحاً للمعنى . ولعل من أجل ما عرض له الخافض ملك

الفرقة بين شاعر كفيف وشاعر كاتجناني في الطريقة
القوية : والحال أن الشبان يمكن أن يدرس من هذه الناحية
مختلاً للمعروف بالرواية التي استيقظت مع نقطة القومية ،
إذا يكون الشاعر في تلك الحال جزءاً من مجتمع يستند إلى
الناس وهو يحاول أن يعظم الأعمال — والتجناني في ذلك
ككثير غيره من الشعراء المحدثين في نواحي العالم العربي !
فشكل شاعر مهم يمثل عدو البطل الطيب ، لأن كل
وطن لم يولد بهذا المعنى إلا عانت له القومية أن يفرده
بين عاميه وحاصره ، وإذا خشي الشاعر من هؤلاء على
فرديته انحاز إلى تلك الأعداء التي هدفها له من الطيب
والطال والأكسواء والألقى السحري ، لما تأثر التجناني
بشعر المهر فأراه — إن وحده — آثاراً سطحية ،

وقد كنت أحب لسديني الأستاذ ماجدي لو أنه غيّر
عن واقع حياة النيجاني — وهو على مقربة من نفاثته في
السكان والرجال — وكتب لأحد هذه الدراسات لبقية
مع العرب الذي رجع النيجاني في حياته وله

إعلاءه فاعلم

کمر مت ای فیکر

— ۱۱۱ — (فهرست)

«أليف» منصور أليم سرى داور ، أستاذ الفلسفة
للشعب بكلية الآداب بغيغان . وضع الكتاب في ١٩٨٨
ممنحة مقدمة إلى ثلاثة أبواب : الأول عن الإسلام ،
والثاني من الأخلاق ، والثالث عن السياسة .
والكتاب مصدر سكاية للأستاذ يوسف كرم .

٦ - صلوات على الشاطي :

بفلم الأستاذ أحمد القصر ناصي . وهي مذكرات أدبية
استوحاها الكاتب غاطي رأسه
ويقع في ١٢٢ صفحة من القطع الصغير .

٣- دعوة الحكومة وفرضها :

فلم إمام الجامعة الأحمدية ميرزا بشير الدين محمود أحمد .
 وفيه شرح لتبصرة هذه الجامعة ومفاهيم . ويقع في
 ٤٨ صفحة من المطبع الصغير ، وقد صدر في دمشق .

كمال أبو حبيب الثقافة العربية وإشكالية «المثال»

(I)

١ - كان اصطدام العرب بالحصارة الأوروبية، ابتداءً من عرونابليون، واحداً من أعظم الأحداث في تاريخهم عمق تأثيره، وتوليداً للإشكاليات، وبلاغة تحدّي. كما كان أيضاً أهم اصطدام لهم بالآخر، على المستوى الحضاري الكلي، منذ اصطدامهم بالحضارات السائدة في مرحلة التأسيس العملية للحصارة العربية. ورغم أن الآخر ظلّ لعصور تاريخية طويلة، بعد مرحلة التأسيس، ذا حضور قوي في الحياة العربية، فإن نصاعة حضوره وعمق تأثيره وشموليته لم تبلغ في أي مرحلة أخرى من التاريخ العربي ما بلغت عند هذين المفصلين الحاسمين من مفاصل تطوّر الحياة العربية وتغيّرها.

ويعود الأمر إلى عوامل عديدة، بين أهمها أشكال حضور الآخر، والعلاقة بينه وبين الذات، ومستويات حضوره. وتتكوّن هذه الأشكال والعلاقة والمستويات من معطيات ومقومات اقتصادية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية، عسكرية ومعرفية، ومن معطيات بشرية، عرقية، جغرافية، دينية أيضاً. وكل هذه الأمور بحاجة إلى تفصيل وإيضاح، غير أنني لن أصرف جهدي إلى إيضاحها الآن، بل سأركّز على نقطة تبدو لي جوهرية حاسمة في تأثيرها على ما يمكن أن أسميه «الفعل العربي في التاريخ» نتيجة للاصطدام بالآخر. وإنني لعلّ وعي تام بأن ما سأبلوره يمثل تجريداً ذهنياً لا تنضوي ضمنه المعطيات التي ذكرتها بجلال؛ كما أنني على وعي تام بأن كل ما أقوله، والأطروحة التي أقدمها، قد يكون خاطئاً بصورة كلية. بيد أنه، رغم ذلك كله، يبدو لي جديراً بالبلورة والتأمل والتحليل والتمحيص. ويمثل ذلك فقط يمكن أن تثبت سلامته أو عيابه.

٢ - والنقطة التي أسميتها «جوهريّة حاسمة في تأثيرها على الفعل العربي في التاريخ» هي أنّ الاصطدام بالآخر قدّم للعرب، بل فرض عليهم في المفصلين الحاسمين اللذين أشرت إليهما فقط، ما سأسميه الآن «المثال» المتعقّب الذي شكّل تحدياً جذرياً لتكوين واقعهم الحضاري بكل أبعاده. أما حضور الآخر في العصور الأخرى من تاريخهم بين هذين المفصلين فلم يقدّم لهم «مثالاً» متفوقاً، رغم كل الأشكال التي اتخذها هذا الحضور، ورغم عنف تأثيره الذي بلغ لزمان طويل جداً درجة اغتصاب السلطة السياسية منهم ونقلها إلى مراكز حضارية غير مراكزهم، بل بلغ أيضاً درجة تحويلهم إلى خاضعين للسلطة، يحتلون موقعاً هامشياً على صعيد الفعل السياسي والثقافي والحضاري العام بالقياس إلى شعوب أخرى. ولعلّ انتزاع العثمانيين للسلطة والسيطرة التي مارسوها على العالم العربي لقرون عدّة أن يكونا مثلاً بليغاً على ما أطرحه من تصوّرات. ويبدو لي أن أشكال حضور الآخر كلما انحصرت في الشكل السياسي وامتلاك القوة العسكرية كلما تضاعف دورها وضُمّر في حثّ «الفعل العربي في التاريخ» ونحريضه على المواجهة الخلاقة. إذ أن انحصار حضور الآخر في هذا الشكل يمحّز عن توليد «المثال». وبالعكس من ذلك، كلما اتسعت أشكال الحضور واتخذت هيئة الحضور الحضاري الشامل، كلما ازدادت عمق تأثير ونحريض للفاعلية الإبداعية العربية. إذ إن حضور الآخر، في هذا الوضع، ينجح في توليد «المثال». كذلك يبدو لي أن العلاقة بين الآخر والذات كلما كانت قريبة من التجانس (على أيّ مستوى حددها: ديبياً، أو عرقياً، إلخ) كلما ضُمّر دورها في تكوين المثال ونحريض المواجهة الخلاقة. وبالعكس من ذلك، بقدر ما تتسم العلاقة باللاتجانس (على أي مستوى حددها) بقدر ما تتوهج تأثيراتها بفاعليات خلاقة داخل الذات.

٣ - حين يتشكّل «المثال» ويفرض تحدياته على الواقع العربي تتفجّر طاقات إبداعية حقيقية، وتجذ الثقافة مساراً محدداً لنفسها وإطاراً للحركة، ومرجعاً واضحة (إما في ذاتها أو في تصوّر الثقافة لها)، ويتخذ الفعل العربي في التاريخ طابعاً مائزاً ويحدّد لنفسه هدفاً دقيقاً: تمثل المثال واستدخاله ثم تجاوزه. ويكون كل شيء تقريباً قابلاً للنقاش والتحديد والتقييم من هذا المنظور وداخل هذا المجال.

أمّا حين يختفي «المثال»، فإن طاقات الإبداع تنحبو، وتتشرب روح ضبابية عاتمة، ضائعة إلى حد بعيد، غير واضحة الأهداف، غير محددة القيم، وضامرة الفعالية.

وفي هذه الحالة الأخيرة يحدث، أحياناً، أن تنشأ حركة ارتداد إلى الماضي للتعقّب «بمثال» جاهز مألوف ولده الدين والفكر الديني وظلّ ضامراً أو منضوياً أو خامداً لا يلعب

دوراً حقيقياً في تحريض الفعل الخلاق لزمن طويل دون أن يتشبّث به أحد أو ينبشه أو يبرزه أو يطرحه بصفته المثال الذي يملك القدرة على التغيير والتطوير والاثراء ومجابهة التحديات القائمة. غير أن حركة الارتداد هذه تحفّق في توليد الفاعليات الابداعية والطاقات الخلاقة وإحداث تغيير أو تطوير نوعي داخل البنى السائدة.

٤ - بهذا المعنى، نستطيع أن نفهم العلاقة الأولى المولّدة في التاريخ العربي منذ حوالى القرن السادس الميلادي: علاقة الاسلام باليهودية أولاً ثم بالمسيحية.

لقد واجه الاسلام «المثال» اليهودي-سيحي الطاغوي لا بالانسحاب والتقويم والبحث في الحياة العربية الجاهلية عن نظام كوني يضاهي المثال اليهودي-سيحي، بل بالتمثل الكلي والاستيعاب التام أولاً ثم بالاستدخال ثم بالتجاوز. وكانت إحدى جوانب عظمة الاسلام أنه أقرّ بالمثال وبِعظمته لكنه وقد تمثّل جوانب العظمة فيه سعى الى تجاوز نقاط الضعف والنواقص فيه وإلى إيصال مقدرته على خلق مثال حديد، وواقع حديد، الى ذروة الاكتمال. واندفع، وقد أنجز هذه الصورة المتجاوزة، يحترق العالم بطاقات عربية إبداعية جديدة خلاقة فجراً تشكّل المثال ووعيه، ومواجهته، وتمثله، واستدخاله ثم تجاوزه. وبهذا المعنى، أيضاً، يكون بوسعنا أن نتأمل العلاقة الثانية المولّدة وهي علاقة العرب في الفترة الأموية بالنموذج البيزنطي؛ ثم العلاقة المولّدة الثالثة وهي علاقة العرب المتحركة المتطورة خلال الفترة الأموية كلها ثم الفترة العباسية الأولى بالمثال اليوناني أولاً والعراقي ثانياً. وقد يكون من قبيل الصدفة، لكنه قد لا يكون أبداً، أن رحم الاسدفاع العربي في التاريخ، الذي بدأ مع تبلور العلاقة المولّدة الأولى، يصل الى قرار، ثم يبدأ بالانحسار، بالضبط في اللحظة التي يستكمل فيها العرب تمثّل المثال وتجاوزه. ويتحول العالم المعاصر لهم الى عالم عقيم، من وجهة نظرهم، عاجز عن توليد مثال آخر أو جديد أو أكثر صرامة في متطلباته. وتمرّ قرون طويلة من حضور لآخر تنسم بالدرجة الأولى بهذا العقم عن توليد المثال. ولا تستطيع العثمانية أن تولّد مثلاً للعرب من النمط الذي أصغه. وتظلّ عصورهم عصور الخمول والخمود والاستقاع.

٥ - فجأة يزعق المثال في وجوههم. لحظة تزعق قذائف نابليون وصفارات بواخره. ويبدأ المثال في التشكل في الوعي العربي، بكل ما يحمله معه من خلق للاشكاليات المبرحة، ومن عذابات، واستعمار. لكنه يحمل أيضاً، مع ذلك كله، حافزهم التاريخي ومثير شهيتهم الاسمي لممارسة الفعل في التاريخ. وسأقدم قوراً مثلاً مستعجلاً مفاجئاً، قاصداً الى ذلك بخبث ولتدعيم وجهة نظري، ومستبقاً حركة التوالد أو التعاقب الزمني.

تطرح أوروبا، على أحد مستويات حضورها في الوعي العربي، نموذجاً أدبياً جديداً شديد الالتجانس مع النموذج الأسمى لدى العرب. الأول هو الرواية والثاني هو الشعر. وبعد ما لا يزيد على نصف قرن من الممارسة المحرّضة يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب. ويفوز كروائي؛ يفوز بنصّه الروائي في مواجهة كل أدباء العالم الذين يتحون كل أنماط الكتابة الأدبية شعراً، ومسرحاً، وقصة قصيرة، ورواية.

في مقابل ذلك، خلال ألف عام من حضور الآخر - بين العصر العباسي ومدافع نابليون - لا ينتج عربي واحد عملاً أدبياً مختلفاً أو متميزاً عن الانتاج الأدبي السائد. وكما حدث في الرواية قد يحدث قريباً في المسرح؛ بل يقال إن توفيق الحكيم المسرحي، قد رُشح أكثر من مرة لجائزة نوبل. وذلك أيضاً تمّ بعد أقل من نصف قرن من فرض «المثال»، على مستوى العمل المسرحي، على الوعي العربي.

لكنني الآن سأعود إلى الخط الأساسي لمناقشتي، بعد هذا المثل المفاجيء القافز على التاريخ والمستخدم بشيء من الحث غرض التبدليل على سلامة أطروحتي - التي قد لا يكون فيها شيء من السلامة إطلاقاً، لكنني رغم ذلك أحد منة خاصة في بلورتها وطرحها الآن.

٦ - تنطوي المقولة المنسأة في الفقرة (٤) على افتراض بالغ الأهمية: هو أن المراحل التاريخية التي يتلاشى فيها «المثال» خارجي المسح هي فترات ركود وضمور للفاعليات الإبداعية عند العرب. وسواء أظلت الحياة في هذه الحالة تجري على وثارها العادية أو انبثقت دعوات إلى إحياء نموذج أو مثال داخلي المنبع فإن الركود والضمور يظلان طاغيين. بكلمات أخرى: إن توليد النموذج الداخلي، أو استعادة نموذج من الماضي، هو عادة نموذج ديني، لم ينجح في أي مرحلة تاريخية نعرفها في تفجير طاقات جديدة شاملة ودفع مسار التقدم إلى آفاق قصية. وإذا عبرنا عن هذه المقولة بلغة التجانس / الالتجانس المستخدمة في الفقرة (١) كان بوسعنا القول: كلما كانت درجة التجانس كلية بين النموذج والحياة العربية كلما تضاعفت قدرته على خلق الحركات النهضة وابتكار أنماط جديدة متطورة من الفاعليات والسلوك والنشاطات الإيجابية البناءة. وكلما ازدادت درجة الالتجانس بين الحياة العربية والنموذج كلما عظمت قدرته على تفجير طاقات الابداع والخلق والبناء والتجاوز.

٧ - على الصعيد المحدّد في هذه المقالة، كانت أعمق النتائج التي أسفرت عنها مواجهة العرب للحضارة الأوروبية أثراً توليد «المثال» في الوعي العربي. لقد فرضت أوروبا

على هذا الوعي مثلاً جسد نموذجاً للتقدم الحضاري الباهر. واقرن في هذا النموذج جلال القوة المتفوقة بروعة الانجازات العلمية والتقنية المذهلة، وسحر الابداع العمراني والفني والأدبي بترف الحياة الاجتماعية؛ كما تجسدت في هذا النموذج قيم الحرية والعدالة والديمقراطية في صور لها فائدة. ومنذ رفاعة الطهطاوي، على الأقل، اقترنت باريز بالابريز، بدلالاته المتعددة، وأبعاده المادية والرمزية المختلفة. وبإيجاز شديد، توحدت هوية أوروبا في الوعي العربي بهوية نموذج جديد هو «التقدم». والأخطر من ذلك هو التوحد بين هاتين الهويةين بالاتجاه المعاكس: أي توحد هوية التقدم بهوية أوروبا. ومع مرور الزمن، توحدت هوية التقدم بهوية الغرب بشكل عام. لم يعد للتقدم من وجود، أو إمكانية لوجود، إلا في تجليه الغربي. وكانت لهذه المقولة البسيطة نتائج وعقاييل ما تزال حتى الآن المسؤول الحقيقي عن الانجازات التي حققها العرب وعن الإحباطات والتمزقات التي عانوها، في آن واحد.

لقد فجر «المثال»، من حديد وبعد سبات تاريخي طويل، لدى العرب شهوتهم بل شبقهم العريق: احتذاء المودح، وتمثله، والطموح الى تجاوزه. وقد مضى قرن ونصف القرن وهم يكدحون لاسحار المرحلة الأولى: الاحتذاء والتمثل. غير أن ما واجه براعتهم العريقة في إنجاز مثل هذه العملية كان هذه المرة أعنف وأصعب مطالب مما واجههم في المفاصل التاريخية السابقة التي برز فيها «المثال» في تاريخهم. فلقد كان «المثال» في المفاصل السابقة شيئاً اكتمل إنجازه ووجوده أمامهم جاهزاً، وأصبح التعاضيل، مكتملاً. وكانت الحضارات التي أنجزته قد اندثرت أو انحطت الى نقطة لم تعد معها قدرة على تغيير «المثال». أما في المواجهة الجديدة فقد كان الأمر على خلاف ذلك. كان «المثال» باهراً لكنه لم يكن مكتملاً منجزاً نهائياً. لم يكن صورة ثابتة قابلة للفهم والتمثل. بل كان مثلاً في حالة من الصيرورة الدائمة والتحول اليومي والتغير. وكانت الحضارة التي فرضته ما تزال في أوج حيويتها واندفاع طاقاتها الابداعية، بل إنها لم تكن قد بلغت الأوج في لحظة المواجهة؛ وكان لها أن تستمر في التاميم، وازدياد القوة والمنعة. وتطوير طاقات الابداع والخلق محدثة، في كل لحظة، تطويراً في «المثال»، بل تغييراً أحياناً، بل انعطافات في التكوين حادة أحياناً أخرى.

أي أن العرب كانوا قد اعتادوا على النظر الى نموذج ثابت يتفحصونه ويمحصونه ويستخلصون سيئاته وخصائصه ولديهم من الزمن كل ما يمكن أن يطمحوا اليه لاحتذائه وتمثله ثم تجاوزه. كان أمامهم نصب اغريقي لفينوس وكان التحدي هو أن يأتوا بمثله في

زمن هم الذين يحددون أبعاده. أما في المفصل الحاسم الجديد فقد فوجئوا بنموذج هائل لكنه زئبقي: يفرض نفسه بقوة مرهبة، لكن ما أن تتأمله العين حتى يكون قد غير تضاريسه وخطوط انحناءاته. وكان الزمن الذي يملكونه للاحتذاء والتمثل دائماً هو لحظة التأمل والبصر لا غير. فما أن تنحصر العين حتى يكون المثال الزئبقي قد تعدّل وتغيّر جزئياً طبعاً لكن بدرجات مؤثرة.

وكما عقدت هذه الطبيعة المتغيرة للمثال عملية تمثله واستدخاله لدى العرب، فقد عقدت علاقتهم به بعد آخر شديد الخطورة: هو أن المثال لم ينبع من كينونة حضارية نائية عنهم يستطيعون النظر إليها وتأملها وبينهما مسافة مطمّنة، بل تجسّد في هيئة قوة عسكرية، اقتصادية، سياسية غازية اتخذت شكل الاستعمار المباشر لوطنهم. هكذا تعقدت العلاقة بالمثال بدحول مكوّن جديد فيها هو الصراع الفيزيائي اليومي بين العرب وبين الذات التي يتجسّد فيها المثال. وبشأن لدى العربي الآن موقعان متضاربان، أو موقف ذو اتجاهين متضاربين: الأول يقتضي قبول المثال، واستدخاله، وتمثله، والسعي إلى تجاوزه؛ والثاني يقتضي رفض المثال، وإحراجه، وبمبه، ومحاربه والسعي إلى طرده. ولقد كان في هذا الموقف الضدي نبع هائل من العذابات والتأريخ والضياع والتيه والقلق. ولقد واجه الوعي العربي ذلك كله في واحدة من أكثر مراحل التاريخ الحديث في العالم ثقلاً وصعوبات ومتطلبات وتحديات. ولعل وجود إسرائيل المباشر العسكري الاستيطاني المغتصب أن يكون أكثر العوامل التي غذت نبع التناقضات هذا ودفعت بفيضه ليصير فيضاً يفرق الفعل العربي في التاريخ بلزوجة متناقضاته وأسس تباريحه. فلقد مثلت إسرائيل للعرب كل ما يعنيه النموذج الغربي بوجهيه: التقدّم والتموّق والعدوانية والاستعمار وكانت العنصر الذي أدى إلى ديمومة البعد الثاني وتفاقمه حتى بعد أن اكتملت حروب التحرير من الاستعمار الغربي. وطلت هكذا تفرض على دم العربي وفيه إرهاب البعد الثاني للنموذج، فلم يمتلك هذا الدم مسافة تاريخية معقولة بعد التحرر من الاستعمار يتلاشى فيها البعد الثاني للنموذج ولا يبقى منه في الوعي سوى صورة التقدم العلمي - الحصري المغسري بالتمثل والاستدخال والمحرض على التحايز. هكذا ظل العرب يصطربون في خضم النموذج، وبلغة المثال كل هذه العقود في أكثر الشروط التي واجهتهم في علاقتهم بالمثال (في مراحل تاريخهم المختلفة) صعوبة وتشابكاً وتعقيداً وتوليداً للالتباسات والمشاعر المتعارضة.

وكدح العرب على مدى قرن ونصف، تستعر أرواحهم بصدمة المثال. ولقد أنجزوا أموراً هائلة بأي مقياس. إن نظرة سريعة إلى كورنيش جدة السعودية عام ١٩٨٨، ونظرة

متأمل في نظام التعليم والخدمات الصحية في سورية أو الكويت. ونظرة عابرة الى ليالي بيروت قبل الحرب الأهلية، ونظرة فاحصة الى هندسة العمارة وفن تأثيث البيوت والعناية بأزهار الزينة في القاهرة أو عمان أو بغداد بالعين نفسها التي أبصرت حالة البلاد العربية لا عام ١٨٥٠ بل عام ١٩٥٠، لتكشف جميعها أي مدى من الانجاز بلغه العرب خلال نصف قرن من الزمن. ولقد تمت هذه الانجازات جميعاً في حمى وطأة «المثال» وهيمنة نموذج التقدم الغربي على الوعي العربي، وما ولّده ذلك في هذا الوعي من شهوة للتمثل والاستدخال والتجاوز، ومن طاقات وجهود خلاقة فعالة.

غير أن الوجه الآخر للانجاز ظل دائماً خطراً كامناً في الحياة العربية. فلقد كانت سيطرة النموذج تقاوم مقاومة واضحة عبر مراحل طغيانه. وكانت المقاومة ضعيفة أحياناً، عبيقة أحياناً. ثم جاءت لحظة تاريخية بدأت فيها التيارات السلفية المقاومة تحرز طغياناً على ساحة الصراعات العربية. وكان ذلك في السبعينات من هذا القرن، وهو ما يزال مستمراً.

وكان أشد العوامل تأثيراً في هذه اللحظة تلور ما سأسميه «إشكالية المثال» والموقف الاشكالي من النموذج.

في هذه الفترة الحرجة انعكست صورة المثال وعامت، ثم شظت المرأة وتشذرت. وبلغت بسيطة انفحر موقف إشكالي من المثال. وكانت الخطورة في الأمر أن هذا الموقف، هذا الاعتكار، هذا التشطّي اقتحم وعي الفئة الممكّرة التي كانت قد رفعت راية التحديث والوصول الى المعاصرة عن طريق احتذاء النموذج وتمثله. في اللحظة نفسها التي اقتحم فيها وعي فئات اجتماعية أخرى لا تشكّل شرائح فكرية وثقافية متميزة بل تنتمي الى الطبقة الدنيا اقتصادياً أو الى الشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة. وهي فئات طلابية، شبابية لم تكن على درجة من الفاعلية واصحة في المشروع التحديثي المستمر قبل السبعينات. وأدى هذا الاقتحام، من جهة، الى حدوث تصدّعات وشروخ عميقة في الذات الفردية عند المثقف وضمن الفئة الممكّرة المشار اليها قبل قليل نفسها. كما أدّى، على صعيد الفئات الثانية الى نشوء تيارات سلفية متصلبة، مغالية في أصوليتها؛ ورافق ذلك اتجاه سافر الى العنف والارهاب. وكان ذلك كله عاقبة من عواقب انهيار المثال. فلقد ولّد انهيار المثال حالة من التناقض الحاد: على الطرف الأول يقف التيار التحديثي المتمثل في الدولة ومؤسساتها، أي الممارس الفعلي لعملية الحركة الاجتماعية، والاقتصادية، والتنمية في أبعادها المادية، وعلى الطرف الثاني تقف اتجاهات فكرية وعقائدية (ايدولوجية). وفيما

ظلت الدولة ومؤسساتها تدرك أن إنجاز أي تحسُّن أو تقدُّم ما يزال مرهوناً باحتذاء النموذج ومثله، فقد انهار النموذج في الوعي المشكَّل للأطر الفكرية والعقائدية. وسبب عوامل عديدة لم يتبلور هذا الانسراج في صورة صراع مُعلن حتى الآن، بل سعت الدولة ومؤسساتها إلى تكميمه عن طريق محاللة التيارات السَلْفية وطرح شعارات منافسة لشعاراتها أو مطابقة لها من حيث محتوياتها الفكرية والعقائدية. كما حدث في بعض البلدان أن سعت الدولة إلى تشجيع هذه التيارات ظناً منها أنها قادرة على استثمارها لمصالحها الخاصة (السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية). غير أننا الآن نقرب من المفصل الحاسم الذي ستقلع فيه الدولة عن هذا التصويه والتبني المزيف ويتحول الصراع فيه إلى صراع معلٍ يغلب أن ترافقه درجة عالية من العنف والارهاب. والبوادر في مصر عديدة؛ وأحداث السعودية ما تزال في البال.

أدى انهيار المثال، إذن، إلى حالة من التيه والاضطراب العنيف والخلخلة الجذرية. فلقد فقدت الحياة العربية محرك شفيها الأول المودج وحدث هذا في لحظة لم تكن فيه قدرة على اكتشاف نموذج بديل. وإذا التيه تيهها، والخلخلة خلخلتان. ودفعت قوى كثيرة بأسطورة انهيار كل النماذج العربية. رأساليها واشتراكيها وشيوعيتها، علمانيها وقوميتها، إلى المناخ الثقافي - العقائدي وعدتها عداء يومياً لكل ما يملك إعلامها من شراسة وطغيان. وفي مفصل تاريخي مشحون بالانكاسات السياسية والعسكرية خاصة، تحولت الأسطورة إلى حقيقة في الأذهان. وكما يحدث في مثل هذه الحالات من التيه، حدثت ارتكاسة عنيفة إلى الماضي: إلى النموذج الجاهل المتراكم الراكد في الأعماق بوصفه المودج المطلق للتفوق والانجازات والملاد الروحي الفكري الوحيد للمجتمع والفرد وبنقطة سحرية ألغى التاريخ. تاريخ عشرات القرون من الركود والانهيارات والتحلف التي سقت جميعاً لحظة اصطدام العرب بأوروبا. وتمت قفرة وهمية في مناخ وهمي بانحياض عقود من الانجاز والثورة الخلاقة بيننا وبينها ألف ونصف الألف تقريباً من السنين. وانبثق النموذج البديل

الوصول

حدث هذا لدى فتات معينة، فيما ظلت فتات أخرى تملك من الوعي النقدي ما يمنحها من السقوط في هذا الوهم والقفز في هواء الوهم فظلت تمخر عباب تيهها وخلخلتها واضطرابها: فاقدة المثال، غير رائية لمثال بديل. أما الذين ظلوا يمتلكون من الوعي النقدي، والصلابة، ووضوح الرؤية ما يجعلهم خارج كلتا الحالتين، فإنهم قلة قليلة.

وعليهم، في تقديري، يتوقف مستقبل الفكر العربي، وعلى ما يستطيعون أن يحدثوه من تأثير يتوقف أيضاً شكل الحياة العربية المقبلة. وأنا لا أحصر التأثير بالمستوى الفكري، أو التصوري؛ فذلك هو جانب فقط من الجوانب التي تصنع شكل الحياة. بل إنني لأعني بالتأثير جميع أوجه الحياة العربية اقتصادياً، سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً، وعسكرياً.

مع انهيار «المثال» وتفسخ النموذج بدأت خلخلات جذرية، كما أشرت، تضرب مناحي الحياة العربية. لم تعد نظرية الدولة، أو الشكل السياسي للتنظيم الاجتماعي، واضحة المعالم. انهار النموذج الرأسمالي وتلاه النموذج الاشتراكي وسقط بينهما النموذج الليبرالي الديمقراطي. ودخلنا في سديم هلامي تماماً، فقدت فيه بواصل التوجه، والوجهة، والرغبة في التوجه. وغلفنا سديم هلامي تنبثق فيه بقبقات غامضة تقول: «الشكل هو ما يمليه الدين». و«الدولة والدين لا يتفصلان». وكل أسئلة العالم محجّاب عنها سلفاً وبوضوح تام في نموذجنا الأسمى المطلق القديم الجديد. فلمعد إليه. غير أن هذه البقبات تعلقت بوهم النموذج أكثر مما قدّمت نموذجاً وما تزال تصرّب في التيه نفسه عاجزة عن تقديم الأسئلة السليمة دع عكس الأجوبة السليمة. وليس أدلّ على ذلك من تمزقها، وتضاربها، وتناقضات فهم فشاها المحتملة للنموذج، والأسئلة، والأجوبة، وهي في هذا التناقض لا تقل - بل تزيد - تمزقاً وتناحراً وإرهاباً في تعامل بعضها مع البعض الآخر عن التيارات التي كانت قد طغت في مرحلة تشكل النموذج الغربي - بأي أشكاله: الرأسمالي والليبرالي والاشتراكي.

وكما تخلخل النموذج على مستوى تصور أشكال التنظيم السياسي للمجتمع، تخلخل على صعيد تصوّر الهوية التي توحد الجماعة - المجتمع. انطفأت جذوة الهوية القومية، وتألقت نار الهوية الدينية. لكن الهوية الأخيرة لم تقدم نموذجاً جديداً بحق، بل تنفّضت في وهم النموذج. وتعقّدت الإشكاليات التي تواجه مشكلة الهوية: هل نضمّ ماليزيا إلى دولتنا الجديدة وأمتنا الجديدة؟ هل الباكستان جزء من الأمة؟ والمنتون للدين في القيليين والاتحاد السوفييتي وجزر الهند الشمالية؟ نحتل كل هذه الاقطار لنشكّل الأمة كما فعلنا قبل ألف ونصف الألف من السنوات؟ أم نجعلها هي تحتلنا ولا فرق، فالأمة هي الأمة؟ وكيف تناضل من أجل القضية الفلسطينية؟ نشقّ الانتفاضة العظيمة إلى نصفين أو ثلاثة أرباع وخمسين لأن المعركة الحقيقية هي صراع ديني ونريد دولة دينية؟

وما تزال نحيا في معضلة هلامية النموذج وغياب المثال.

والحق أننا سنظل نعيش في هذه الهلالية الى أن نقتنص مثلاً من مكان ما . وتقديرى الشخصي أننا لن نبتكر المثال . سنجدّه في اصطدام حضارى أو سياسى ما مع قوة أو قوى ما . فنحن فيما يبدو لا يتفجر في عروقنا شبق الاندفاع والبناء والابتكار إلا بعد أن نواجه المثال . ولن يكون مفاجئاً لي أن نقتنص المثال المتظر من اليابان أو الصين في دورتنا القادمة . غير أن ما أرجح أنه سيحدث هو أننا سنصفي معاركنا ونعود الى اندفاعنا نحو تمثل المثال الغربى والسعي الى استدخاله وتجاوزه . وقد تكون هذه حركة حياتنا المتجانسة في القرن المقبل القريب .

ما قلته عن التنظيم السياسى للمجتمع ، ومشكلة الهوية ، يصدق على جميع جوانب الحياة الأخرى . لقد بلغت الكتابة العربية كلها ذروتها الراهنة لأنها نبتت من مواجهة للمثال : في الشعر كما في الرواية كما في المسرح كما في القصة القصيرة ، كما في المقالة . ولقد قدّمت الثقافة ما قدمته من إنجازات (على ضآلتها) في مجال البحث العلمى والكتابة في العلوم الانسانية كلها (حتى في العلوم الدبىة) تحت وطأة المثال . ولقد اتّسع التعليم قبل الجامعى ، والجامعى ، وحدث إنتاج علمى في العلوم الطبيعية استدء وانطلاقاً من تأمل المثال . ولقد تكونت الجيوش ، والمصانع ، والشوارع ، والمدن في لجة امثال المثال . ولقد نشأت الخياطة العربية الحديثة ، وفنون الأرياء - رغم عراقية أريائنا الشعبية - في خضم انتصار المثال . ولقد بنيت المطاعم والفنادق والمخارن التحارية وبيوت الدعارة على وهم مضارعة المثال . ولقد صار فن تأثيث البيوت والمكاتب وعمارات الشقق الفخمة فناً اشتق أصوله وفروعه وجذوعه وأوراقه من تكوين المثال . ولقد صارت الصحف والمجلات والكتب وأكياس صرّ البطاطا واللحمة والجبن كما هي لأنها تكونت وأنتجت في قالب المثال . أما المطارات فحدثت ولا حرج . وأما السيارات والطائرات والقطارات والأحصنة العربية - حتى الأحصنة العربية - فقد صارت ما هي عليه تمثلاً للمثال . ولقد أبقيت ، عامداً ، التليفزيون والراديو والفيديو التي بها تضرب الأنظمة على عقولنا وقلوبنا بالأسداد ، وبها ننشر دعاوانا وهجومنا (واستجداءنا حين نستجدي) دون ذكر . كما أغفلت فن إنتاج الأفلام الزرقاء التي تتغلغل في بيوت الترف والكبت يعمر الشوارع بالحجب . وأما الاشكالية الحقيقية التي تواجه العرب الآن ، والتي تتركنا عاثمين على سطح جلودنا وآبار نقطنا وغبار حياتنا وطحالب مستقمعاتنا فلإنها ، ببساطة ، إشكالية انهيار المثال ، وتمزقنا وتناقضاتنا بإزائه .

لقد ضربنا المثال بأيدينا وأرجلنا فحطمناه . لم نحطمه هو ، بل حطمنا وهمه في

وعينا. ونشظى الوعي. صرنا، من جهة، نقول: «التقدم لا يتم إلا بتمثل النموذج العز. . .» ونقف لأن الصراخ يعلو فنقول: لا. «التقدم وهم على النمط الغربي، فـ. . .» ثم لا نعرف كيف نكمل الجملة. من جهة، نستورد كل ما ينجزه الغرب ونرى حياتنا لا تحسن قيد شعرة إلا بما نستورده منه؛ ومن جهة أخرى (بالضم أو بالفتح) نلبط برؤوسنا وأقدامنا ونصرخ: لكن الغرب فسادنا وانهارنا. الغرب المستعمر الصليبي الفاسق الداعر الذي تأمر ويتأمر وسيتأمر على ديننا ولغتنا ووجودنا وبيوتنا، يدفع بناتنا الى الفساد وشبابنا الى الفسق. و. . .

نستمر.

لكن، هل من حاجة لأن استمر أنا في رسم هذه الصورة الكالحة المرعبة التي هي بحق صورة وطن عائم في سديم هلامي لا تسمع فيه سوى الصراخ والركل والضرب والآهات والته والخيرة. وتبقى الدولة. ماسكة بأزمة العالم، ضاغطة على صدور الجميع. لا نعرف لماذا. ولا أين تتجه. ولا لماذا تتجه. ولا لماذا لا تتجه. وسقى نحن.

حقاً؟

هل «نحن» فعلاً صيغة متناسكة موحدة كما يشعر هذا الضمير الذي استخدمه؟ أم أنني بحاجة الى ابتكار ضمير جمع تتأخر حروفه وتتأخر وتشظى وتتبعثر وتعم من أجل أن أشير الى. . . من؟

قد لا أكون بحاجة الى تخصيص جوانب أخرى من الجوانب التي أقحمها المثال الغربي على حياتنا فأدت الى فاعليات ذات أثر عميق فيها. لكنني قد أكون بحاجة الى فعل ذلك لأزيد أطروحتي بلورة وقدرة على الاقتناع. ولهذا الغرض سأشير الى ما اعتبره مصدر الفاعلية الأعظم في الحياة العربية في هذا القرن. المصدر الذي أعطى هذه الحياة شكلها ومسار حركتها وكثيراً من ملامحها المكونة. وبذلك أشير الى مسألتي «الهوية القومية» والمذاهب العقائدية: الديمقراطية الليبرالية، والاشتراكية، والماركسية.

خلال قرون عديدة من سيطرة شعوب أخرى على مقاليد الأمور لم تتكون ردة فعل عربية متميزة على صعيد قومي. ولم تنشأ دعوات الى تكوين الأمة - الدولة في صيغة محددة تعني «الأمة العربية - الدولة العربية». لكن ما أن تشكل المثال الغربي وفرض نفسه على الوعي، واقتنص فيه العرب مفهوم القومية كأساس للتنظيم السياسي الذي يتخذ صيغة «الأمة - الدولة» حتى أصبحت الدعوة القومية الفاعلية السياسية الأولى في الأرض العربية.

ومنها تولدت ثورات التحرر من العثمانيين أولاً ثم من القوى المسيطرة الأخرى. وفي إطارها تبلور الصراع العربي - الاسرائيلي. وما تزال القومية الفاعلية السياسية الأولى في المجتمع العربي، رغم كل ما يبدو على الفكر القومي من أعراض ضعف وانحسار.

وبصورة مشابهة، لم يحدث خلال ألف من السنين على الأقل أن اكتسبت (فكرياً) حركة المجتمع العربي مضموناً اجتماعياً - سياسياً محدداً، متكاملأ. لكن ما أن أفرز المثال الغربي مفهوم الاشتراكية في الوعي العربي حتى اشتعلت الأرض العربية بمذهب جديد أعطى لمسارها السياسي مضموناً اجتماعياً - سياسياً جديداً. وقد كان هذا المضمون جوهر حركة التحرر والمشروع النهضوي العربي منذ الأربعينات وحتى منتصف الثمانينات. وفي كلتا الحالتين، القومية والاشتراكية، كدح العرب لإنجاز عمليات التمثيل والاستدخال أولاً ثم التجاوز، أي الى تطوير مفاهيم خاصة بهم على الصعيدين القومي والاشتراكي. أما فيما يخص تلفظ الديمقراطية الليبرالية من إفرازات المثال فإن الأمر ليس بحاجة الى توضيح. والمعركة التي تدور الآن، والسدائد اليومية من المعكوس العرب بضرورة تكوين الديمقراطية ويكونها المنقذ الوحيد من دهاليزنا السوداء دليل على سلامة هذه النقطة.

ومن الجوانب السلبية، يمكن القول إن الصراعات والبلبة والتخبط والاحساس بانهباء العالم والمشروع النهضوي وكنانة الحياة العربية المعاصرة خصوصاً بعد منتصف السبعينات تعود جميعاً الى أن هذه المرحلة شهدت انهيار المثال في مكوناته الثلاثة المذكورة: الديمقراطية الليبرالية، القومية، الاشتراكية. وكما أشرت سابقاً، لم يؤد الانكفاء الى النموذج الداخلي القديم الى راب الصدوع أو لأم الجراح أو الشعاع من الصدمة المخلخلة ولم ينجح في تكوين مثال حقيقي متكامل يستحوذ على الفكر ويمنح الحياة العربية غائية محددة ومرجعية مطمئنة ومساراً واضحاً. وإذا كانت شركات الريان أفضل ما استطاع هذا النموذج أن يقدمه بديلاً للاشتراكية، فإن «بش» تغدو كلمة على قدر كبير من التهذيب والمليونة وعدم الكفاءة لوصف هذا البديل. أما على صعيد الأساس الضروري لبناء الدولة. فإن ايران في طرحها للبديل الديني لم تقدم إلا أكثر الصور إرعاباً وإخفاقاً للأمة - الدولة. ولن يحتاج المرء الى البحث عن الانجازات الثقافية، والابداعية - الفنية خاصة، التي أدى اليها الانكفاء الى النموذج القديم، لأنه لن يجدها. فليس ثمة ما يقارن بانجازات الثقافة التي تمت في سياق تمثل المثال الغربي في الشعر والرسم والنحت والقصة والموسيقى والرواية والمسرح والرقص والغناء... الخ.

عديدة هي المفاصل التي يمكن أن تكتنه عندها طبيعة هذه العلاقة الاشكالية بين

الثقافة العربية والمثال. وعديدة أيضاً هي جوانب الثقافة التي يمكن أن تتقصى كأدلة على سلامة الأطروحة التي أسعى إلى احكام طرحها في هذه المقالة. وسأختتم هذا التأمل بدراسة حالة من عالم الأدب.

ليس ثمة من شك في أن مفصل التغير والتطور الإيجابي وتفجير الطاقات الإبداعية الجديدة في الشعر العربي يتماكن مع حدوث صدمة المثال في الوعي العربي والثقافة العربية، أي مع الاصطدام بالمثال الغربي الأدبي خلال القرن الذي مضى من الزمان. وليس ثمة من شك أيضاً في أن الانجازات التي تحققت في الإنتاج الشعري العربي بعد صدمة المثال ونحت ضغط من المثال المتشكّل إنجازات هائلة بأي مقياس تم قياسها. غير أن ما يستكمل دلالات هذا المثل هو حقيقة أخرى: إن الشعر العربي قبل تشكل المثال وحدث صدمته ظل لقرون طويلة خاملاً، خامداً تقريباً. ولم يستطع أن يطور، بين القرن السادس الهجري والقرن الثالث عشر الهجري فاعليات إبداعية جديدة داخلية المنشأ فيه. كما أن سيطرة العثمانيين، ومن سقهم من شعوب، لم تستطع أن تحدث حركة خلاقة جديدة في الشعر العربي. ذلك أن هذه السيطرة لم تنجح في تكوين صورة المثال والنموذج المتفوق الذي تتفجر له طاقات إبداع العربي والوجه الآخر لعملية تفجير الطاقات في خضم مثل المثال واستدخاله وتجاوزه هو صمود الطاقات حين يصمر المثال ويشحب. وهنا سأجازف بمجازفة حقيقية بمحاولة تفسير الركود الراهن في الشعر العربي الحديث أو ما يبدو ركوداً بالمقارنة مع حيا الإبداع بين ١٩٥٠ - ١٩٨٠ في إطار الأطروحة التي أبلورها.

لقد تشكل المثال العربي، شعرياً، من مجموعة من المكونات. وكانت هذه المكونات قد ظهرت في الثقافة الغربية على مدى زمني طويل، وفي سلسلة من الحلقات التعاقبية وامتد الأمر من بدايات ظهور الرومانسية الأوروبية حتى آخر اتجاه شعري كبير متميز ضمن الثقافة الغربية في حوالى الخمسينات من القرن الحاضر. غير أن هذه المكونات اقتحمت الثقافة العربية، كأجزاء مشكّلة للمثال، في حيز زمني ضيق وحاءت، تقريباً، متزامنة. أي أن العرب عرفوا الرومانسية والرمزية والواقعية والبرناسية والسريالية و... إلخ. اليوت والصورية والشعر المجسد - المحسوس كلها في فترة زمنية واحدة لا تكاد تتجاوز العقود الثلاثة. ولقد أحدثت هذه المعرفة بالمثال الشرارة المبدعة، فتصجرت الطاقات المولدة الخصبة في انبثاقات متقاربة جداً زمنياً أو هي متزامنة بحق. وتم ذلك كله حتى حوالى ١٩٥٠ - ١٩٥٥، بمعنى أن مكونات المثال التي بدأت تفعل فعلها في الإبداعية العربية انكشفت للعرب في زمن اكتمل بين ١٩٥٠ - ١٩٥٥. وكان آخر حلقات هذا الاكتشاف المعرفي.

إس. إليوت. ولقد اندلعت الابداعية العربية في تمثلها للمثال واستدخاله والسعي الى تجاوزه مثل بركان ينفجر وظلّت حمم البركان تنقذ بالفعل الى أن تم تمثل المثال في المقومات التي اكتشفت فيه، واستدخاله، وتجاوزه. أي أن البركان ظل ينقذ الحمم الى أن نصب أحر العناصر المكونة للمثال، ق. إس. إليوت، كمحرّض ابداعي. واستغرقت هذه العمليات الفترة التي امتدت حتى ١٩٧٠ - ١٩٧٥. ومع استكمال هذه العملية بدأ البركان يهدد ويسكن ولم يعد يصدر عنه سوى أواخر ذيول الدخان البارد. ودخل الشعر العربي مرحلة تقارب الدخان البارد. ولقد حدث ذلك لأن المثال نفسه لم يعد يقدم جديداً، لم يقدم نموذجاً آخر صحيحاً يفرض نفسه على الوعي العربي كنموذج متفوق. وما تزال أفضل معرفة شعرية عربية بالمثال الأوروبي تقف عند إليوت. وصار الرجل يستعاد في تراجعات مختلفة له، في حركة مراوحة في المكان كأنما هي، بصورة لا واعية، تعبير عن الشعور بأن المثال قد نصب نبعه في الوعي المتلقي على الأقل. ولا يعني هذا الكلام أن الشعر الأوروبي والغربي عامة قد مات بعد إليوت. بل يعني أنه، في وعي العرب، لم يقدم حلقة جديدة ضخمة تحرّص الابداعية العربية على التمثل والاستدخال والتجاوز. والبدال جداً في الأمر أن بعض الانحياز الشعري العربي ظل يمثل انشاقات ابداعية هامة بقدر ما نعد من الشعر الأوروبي صور محدودة، حرفية، لمقومات أخرى جديدة للمثال. هكذا نفذ، مثلاً، ضوء يانيس ريتسوس (Ritsos) اليوناني الى بعض مآرب الوعي الشعري وتفجرت انجازات موضوعية محدودة عند شعراء قلة رأوا هذا الضوء دون أن يتحول الى بحار ابداعية شاملة، بالنضبط لأن ريتسوس لم يتحول، كإليوت مثلاً، الى بحر ابداعي شامل بل ظلت معرفة عمله مقصورة على قلة. وبنفس القدر انبثقت ينابيع صغيرة تدين بانشقاقها الى نفاذ حزم ضوئية محدودة مصدرها شعراء مثل رينيه شار، سان جون - بيرس، إيف بونفوا، فرانسيس بونج، الذين وصلت أصواتهم متأخرة نسبياً فحركت بعض الطاقات، باستثناء الثاني الذي كانت المعرفة به قد حدثت في مراحل وسطية من استكمال المثال وتجاوزه. ويلاحظ في ذلك كله أن الشعر الانكليزي والاميركي اختفى تماماً كمشال متفوق بعد إليوت، وأن الشعر الالماني لم يلعب دوراً في الموضوع، وأن الشعر الروسي لم يشكّل مقوّمات رئيساً من مقومات المثال حتى في إنتاجاته المتفوقة فنياً (يفتوشنكو وفوزينسكي واختاتوفا مثلاً).

والحالة الرمادية الراهنة في الشعر العربي قابلة للوصف، من هذا المنظور، بأنها حالة تلاشي المثال، وتيه الطاقات الابداعية التي تعمل وتنتج في ما يشبه سديم اللاتحريض.

أخيراً، من عالم الأدب لكن خارج نطاق الشعر، لا يمكن إلا أن يكون ذا دلالة هامة في سياق الأطروحة التي أقدمها الانفجار الابداعي الذي تحقق في الرواية العربية بعد أن تشكل بعد جديد من أبعاد المثال المتفوق هو عمل غابرييل غارسيا ماركيز الروائي. واللحظة الحاضرة تدين له كمحرض حقيقي بأغنى ما في الانتاج الروائي العربي من انجازات في وقت يفوز فيه روائي عربي هو نجيب محفوظ بجائزة نوبل لكنه لا ينجح في تشكيل مثال جديد للرواية العربية تفجر طاقات جديدة فيها. بالضبط بسبب قانون التجانس الذي أشرت اليه في الفقرة (٦). أم أنني فقدت القدرة على الرؤية؟ قد يبدو مفهوم المثال، كما أطرحه في هذه المقالة، مغرقاً في المثالية، ميتافيزيقياً تماماً. وقد يبدو مغطاً من التفكير ينفي دور البنى الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية، والثقافية في تكوين الواقع وتحريكه. وأنا أعني هذه التضمنات المحتملة للمفهوم بدقة.

غير أن الأمر ليس على هذه الصورة إطلاقاً. فمن الجلي للباحث في حركية الواقع أن البنية الأساسية، كما أسماها ماركس، ترتبط بالبنية العليا بعلاقة جدلية حقيقية. وانبثاق المثال أو انعدامه ينتمي الى البنية العليا من حيث هو وجود ذهني. غير أن المقومات التي يتشكل منها المثال ليست مقومات ذهنية فقط. أي أن مكونات المثال قد تكون عقائدية وقد تكون اقتصادية مادية صرفاً. ورغم أن مفهوم المثال نفسه لا يتشكل إلا على مستوى عقائدي، فإن المثال ذاته له كل ثقل الواقع الاقتصادي - السياسي - الاجتماعي.

وبهذا المعنى، وبسبب جدلية العلاقة بين البنيتين الأساس والعليا. فإن تشكل المثال يتحول الى فاعلية حقيقية ضمن البنية الكلية لا على المستوى العقائدي فقط. إن تشكل المثال، مثلاً، من معطيات التقدم الغربي يتضمن تأكيداً بعيد الأهمية لدور التشكيل المادي للمجتمع في حركيته. كما يتضمن تأكيداً لأهمية «التقدم» العلمي - التقني - الاقتصادي. ويتحول هذا التأكيد إلى محرك حقيقي في المجتمع للأنشطة التي تسعى الى تطوير البنية الأساس (القاعدة المادية الاقتصادية) وأشكال الانتاج وعلاقاته. ولعل أبرز مثل على ذلك ما حدث في المملكة العربية السعودية ومنطقة الخليج بشكل عام بين ١٩٧٠ و ١٩٨٨ من تطوير للبنية المادية الاقتصادية، وفي صيرورة هذه البنية. وفي إطار الجدلية، تمارس التحولات المادية الاقتصادية فاعليتها في تغيير البنية العليا وتحويلها. ولعل تطور الفنون في المنطقة المشار اليها في الفترة الزمنية المذكورة أن يكون دليلاً بليغاً على سلامة هذا التصور. إن كورنيش جدة المنقوش بمنحوتات لعدد من كبار النحاتين العرب وغير العرب تتراوح بين التجريد الخالص والفن العربي الموروث وبين التجريد الأساسي للأشكال الانسانية

والطبيعية الحية لتعبير جميل عن سلامة النقطة التي أثيرها. وتغير الشعر والقصة القصيرة والرواية في هذه المنطقة كلها تعبير آخر عن الأمر ذاته. وبوسع المرء أن يقتبس أيضاً موقع المرأة في المجتمع في هذه المنطقة في التدليل على سلامة المنظور المتبنى هنا والمقولة الأساسية المطروحة. إذ أن تشكّل مثال التقدم من معطيات غربية أبرز دور المرأة المتحررة كقيمة أساسية في حركة المجتمع وصورته وكتيعة إنسانية مستقلة أيضاً. غير أن ذلك لم يتحوّل إلى تغيير على مستوى الواقع في موقع المرأة إلا بعد حدوث التغيرات العميقة ضمن البنية الأساس.

استخدمت في الفقرة (٥) عبارة «مستقباً حركة التوالد أو التعاقب الزمني»؛ مشيراً بها إلى ما قمت به من قفز من السياق القديم الذي كنت أتحرّك فيه إلى اقتباس مثل من الحياة العربية المعاصرة.

وتتضمّن العبارة، كما صنعتها، إيماناً بأن حركة الرمز توليدية الطابع تعاقبية. والسمة الأخيرة ليست مثار اعتراض، فيما يبدو لي. فحركة الرمز، كما نحلي في وعينا له لا كما هي في الواقع الرياضي، يتلو فيها شيء، أو مرحلة، شيئاً أو مرحلة أخرى. ولا تتقاطع المراحل أو تتداخل. بهذا المعنى وصفت حركة الرمز بأنها تعاقبية. أما وضعها بأنها توليدية فأكثر إثارة للاعتراض. بأي معنى يمكن أن نتحدث عن التوالد في هذه الحركة؟ بمعنى أن الواقع في اللحظة x يحتوي على مقومات وينسجم بحصائص يشأ منها وينولد واقع آخر في اللحظة y التالية لها؟

أميل إلى الإجابة عن السؤال الأخير بالسي. فالزمن التاريخي لا يترابط بمثل هذه العضوية التنموية المباشرة. ويغلب أن يتم التوالد بصورة تفتقر إلى مثل هذا التسلسل الخلفي. ثمة انقطاعات ضخمة في التاريخ تتولد منها التغيرات الجوهرية في الوجود الإنساني. بيد أن القول بوجود هذه الانقطاعات لا يتضمن نفي تأثير الواقع في المراحل الزمنية التالية له. ما يتصممه مفهوم الانقطاع كما أبلوره هنا هو أن التوليد ليس بالضرورة بين اللحظة واللحظة التالية لها زمنياً، بل قد يتم التوليد بين لحظات زمنية غير متتالية أو متعاقبة أو مترادفة. هناك قفزات في الزمن من لحظة إلى أخرى بعيدة عنها في الترابط الخلفي. إن الوشائج التي تربط حلقة بأخرى ليست وشائج مكانية أو بالأحرى ليست وشائج من التجاور المكاني أو التماس. بل هي وشائج بين فضاءات تاريخية مبعثرة غير منتظمة في عقد واضح دقيق التكوين. وقد يحدث وقد لا يحدث أن هذه الفضاءات تكون متاخمة متماسكة.

غير أن للانقطاع وجهاً آخر أكثر أهمية في سياق المناقشة الحاضرة. فالانقطاع قد ينشأ حصيلةً لدخول فاعليات خارجية أو طارئة في فضاء تاريخي محدد. وتكون هذه الفاعليات مغايرةً للتكوين الداخلي لهذا الفضاء. وقد تولد، هكذا، نشاطات جديدة ضمن الفضاء التاريخي تكون ذات أثر حاسم في تحويل الفضاء نفسه إلى كينونة مغايرة تماماً لما سبقها في السلسلة من فضاءات. لكن الفاعليات الطارئة لا تؤدي إلى مثل هذا التحوّل الجذري إلا بسبب وجود مكونات داخلية (قابلة للتحديد) يتم عن طريق التفاعل بينها وبينها تفجير حقيقي مولّد يكون هو المسؤول عن طبيعة التحوّل ودرجته ومستواه.



الثقافة العراقية والسلطات الثلاث

في أواخر عام ١٩١٤، احتلت القوات البريطانية القادمة من الهند
الفاو، وبدأت زحفها باتجاه البصرة. وكان "الجهاد" هو الآلية التلقائية
التي تقاوم بها المجتمعات المسلمة احتلال قوة أخرى لها، وقد سبق أن
أعلنته دول شرق آسيا المسلمة، في محاربتها للبرتغاليين والهنولنديين،
كما أعلنته الدولة العثمانية في حروبها ضد الأوربيين. فصارت تتوالى
اللداءات والطلبات على النجف، لكي يعلن العلماء المجتهدون فيها
دعوة الجهاد. بعث السيد محمد القزويني، كبير علماء الحلة، إلى السيد
محمد سعيد الحبوببي بيتين من الشعر:

نحنُ بنو العرب ليوثُ الوغى

دينُ الهدى فينا قويٌّ عزيزُ

لا بدُّ أن نزحفَ في جحفِ

نبيدُ فيه جحفَلَ الإنكليز^(١)

ولأول مرة في تاريخ الاحتلال العثماني للعراق، توافقت جميع
طبقات المجتمع العراقي ومكوناته السكانية على ضرورة طرد المحتل
الإنكليزي، فالتأمت كلمة رجال العشائر، ورجال الدين، وقوة الجيش
العثماني تحت شعار "الجهاد"

تقتضي طبيعة المواجهة العسكرية أن تكون القيادة في يد السلطة
التي تمتلك أقوى الأسلحة. وبالطبع كانت المدافع عند العثمانيين.
أما أسلحة رجال القبائل فكانت البنادق، بينما لا يحمل رجال الدين

سعيد الغانمي*

لأول مرة في تاريخ الاحتلال العثماني للعراق، توافقت جميع طبقات المجتمع العراقي ومكوناته السكانية على ضرورة طرد المحتل الإنكليزي، فالتأمت كلمة رجال العشائر، ورجال الدين، وقوة الجيش العثماني تحت شعار "الجهاد".

سوى السيف، لكنهم أرادوا مع ذلك أن يضربوا المثل الأعلى في الشجاعة لدى رجال القبائل. فنصب بعضهم خيمته في الطلائع الأمامية للجيش. وفي ذروة احتدام الصراع، سرّت شائعات بأن القائد العثماني سليمان العسكري قد انتحر، مما أثّر كثيراً على معنويات الجيش، فابتدأ رجال العشائر بالهرب من ساحة القتال، ثم تبعهم الجنود العثمانيون. وتقول المصادر العثمانية إن هذه شائعة أطلقتها القوات الإنكليزية غير أن هناك روايات شموية عن بعض من شاركوا في الأحداث أن انتحار سليمان العسكري لم يكن مجرد شائعة بل هو حاول الانتحار فعلاً بسبب شعوره بعار الهزيمة، لكن زملاء الضباط جرّوه من سلاحه ومدّوه على سريره، وغطّوه. ولم يكن في حسابهم أنه يحمل مسدساً صغيراً كان يخفيه في حذائه، وبه أطلق النار على نفسه.

لم تكذب تظهر بوادر الانكسار على الجيش العثماني، حتى انثال عليه رجال القبائل بالسلب والقتل. وتقول المصادر الإنكليزية إنهم ذبحوهم

"ذبح النعاج". أما العثمانيون فقد سمّوهم "عرب خيانت". وفي هذا السياق يورد علي الوردي قصة تختصر مقدار سوء الثقة المتبادل بين الطرفين "هناك قصة يتداولها الرواة كثيراً في هذا الشأن خلاصتها أن جماعة من أبناء العشائر شاهدوا ذات مرة حندياً تركياً مجروحاً، فأحاطوا به يسألونه بالإشارة عما عنده من النقود. فأشار الحندي بيده إلى فمه، وكان يقصد أنه أنفق نقوده كلها في شراء الطعام له لشدة الجوع. ولكنهم ظنوا أنه بلغ نقوده. فشقوا بطنه، فلم يجدوا فيها شيئاً". ويعلق الوردي قائلاً: "إن هذه القصة لا تدرى مبلغ صحتها. وربما كانت من المبالغات التي يولع الناس بذكرها في مثل هذه الظروف، إنما هي على أي حال غير مستبعدة في ضوء ما نعرف من طبيعة العداء القديم بين العشائر العراقية وجنود الحكومة التركية. فالجنود كانوا فيما مضى يقسون كثيراً على أفراد العشائر، ولا يشعرون إزاءهم بأي عطف أو رحمة. ولا بد أن تنتهز العشائر فرصة الهرايم التي حلت بالجنود في الحرب، لكي تنتقم منهم أبشع الانتقام"^(٢)

ذلك ما حصل بين سلطة العشيرة وسلطة القائد العسكري. أما ما حصل مع سلطة رجل الدين، فقد كان مزيجاً من التوقير والانتقام. ينقل علي الوردي

ثم تكذب تظهر بوادر الانكسار على الجيش العثماني، حتى انثال عليه رجال القبائل بالسلب والقتل.

المجتمعات العربية لا تعرف سوى ثلاثة أنواع من السلطة، يمكن تسميتها بالسلطات "الطبيعية" أو "التلقائية". أما السلطات الأخرى فلا تظهر إلا حين يتصالح المجتمع مع نفسه على نحو طوعي، ويقرّر الانتقال من السلطة التلقائية إلى مفهوم الشرعية المجتمعية. ولا يبدو أن هذا شيء قريب الحدوث في المجتمعات العربية.

السلطة الأمنية المسيطرة. ولكنّها في الوقت نفسه تعطينا فكرة دقيقة عن أنواع السلطات الثلاث التي بقيت تعمل في أحشاء المجتمع العراقي. لأننا حين نتحدث عن قبضة السلطة الأمنية فنحن نتحدث عن سلطة بذاتها من هذه السلطات الثلاث، ألا وهي السلطة العسكرية، التي تحاول وحدها احتكار السلاح، أو في الأقل احتكار استعماله، وبالتالي تريد الاحتفاظ لنفسها فقط بحق امتلاك قوة العنبر وممارسته

بالطبع هناك تعريفات متعددة للسلطة. وتحدث الأدبيات النقدية الحديثة عن السلطة الاجتماعية، والسلطة الأيديولوجية، وسلطة الإعلام وغيرها. لكن أنواع السلطة غير القهرية هذه تنشأ في المجتمعات الحديثة، التي يحلم المثقفون بنيلها. غير أن ما يحلم به المثقفون شيء، وما يقرّره الواقع شيء آخر. وما يقرّره الواقع هو أن المجتمعات العربية لا تعرف سوى ثلاثة أنواع من السلطة، يمكن تسميتها بالسلطات "الطبيعية"

عن عبد العزيز القصاب في مذكراته "قصة من هذا القليل خلاصتها أن المجتهد السيد عبد الرزاق الحلوي الذي خرج مع أتباعه للجهاد في نواحي القرنة، لم يبق معه من أتباعه سوى أربعة رجال. فأخذ يتنقل بهم من قرية إلى قرية. وحين قارب إحدى القرى، خرج إليه بعض سكانها، وكانوا من مقلديه، وطلبوا منه أن ينزل عن بغلته ليأخذوها، إذ قالوا له: شيخنا، بدلاً من أن يأخذ أهل القرية التي أمامنا حوائجك وأمتعتك، وهم أعداء لنا، فالأولى بها نحن أصحابك. ثم استحوذوا بالفعل على بغلته وما معه من أمتعة، كما سلبوا أصحابه الأربعة. واضطر السيد أن يسير على قدميه ماشياً بالرغم من شيخوخته ومرضه. ويروى كذلك أن جماعة من العشائريين هجموا على خيمة مجتهد كبير بغية نهبها فوجدوا فيها المجتهد يصلي على سجادة ثمينة، فأشاروا عليه أن ينتهي من صلاته بسرعة، لأنهم يريدون أخذ السجادة من تحته. ولما لامهم المجتهد على هذا أجابوه بكل احترام: شيخنا، لا تطولها، إذا نحن لم نأخذها أحدها غيراً" (٣).

أما السيد محمد سعيد الجبوبي، أكبر المجتهدين والمجاهدين، فقد حظي بحماية واحد من كبار رجال القبائل. لكنّ هول الهزيمة كان ثقيلاً على شيخوخته. ولهذا ما إن وصل إلى الناصرية، حتى أسلم الروح بحشوع، ولكن أيضاً بإحساس عميق من المرارة والخذلان.

تختصر هذه الصورة نموذجاً تخطيطياً لما ظل يتكرّر على امتداد القرن الماضي في حالات ارتقاء قبضة

إعلان القتل تميراً له عن القتل غير الشرعي. فمن كان يملك حق إعلان القتل قبل الدستور العثماني؟ من الناحية الرسمية لم تكن الدولة لتعترف إلا بسلطة الوالي أو القائد العسكري. أما اجتماعياً، فكانت هناك سلطتان أخريان، تعملان في المجتمع وتحركان مفاصله، وهما سلطة الدين في المدينة، وسلطة شيخ العشيرة في الريف والبادية. كانت سلطة الوالي تمثل القانون العرفي، في حين كانت سلطة رجل الدين تمثل القانون الديني، وتمثل سلطة العشيرة القانون الطبيعي أو العشائري. يستطيع الوالي أو رجل الدولة أن يعلن حق القتل باسم الحكومة، ويسمي الوقوف بوجهها عصياناً أو تمرّداً. ويستطيع رجل الدين أن يعلنه باسم الدين وإقامة الحدود والجهاد. أما رجل العشيرة فيسميه بالثأر وغسل العار طاهرياً، تعيش هذه السلطات في وئام وتكامل، ولكنها تتطاحن سراً وتتنافس للخلاص من بعضها والافتراد بالسلطة^(١). سأعود لاحقاً إلى موضوع "تعدد القوانين" في هذا التوافق غير المعلن، وأشير إلى أن هذه السلطات قد وجدت منذ أقدم العصور البشرية على وجه الأرض. فما من مجتمع كان على وجه البسيطة إلا وهو محكوم بعلاقات القرابة العائلية. وما من مجتمع إلا وكان لديه سلاح. وما من مجتمع إلا وكانت تنظمه روابط دينية توحيدية أو وثنية. بل إن جميع هذه السلطات توجد على نحو بذري في أقدم حكاية عرفتها البشرية عن أول جريمة في التاريخ، أعني جريمة قتل قبييل أخاه هابيل. فقد كان الأخوان

كانت سلطة الوالي تمثل القانون العرفي، في حين كانت سلطة رجل الدين تمثل القانون الديني، وتمثل سلطة العشيرة القانون الطبيعي أو العشائري.

أو "التلقائية". أم السلطات الأخرى فلا تظهر إلا حين يتصالح المجتمع مع نفسه على نحو طوعي، ويقرر الانتقال من السلطة التلقائية إلى مفهوم الشرعية المجتمعية. ولا يبدو أن هذا شيء قريب الحدوث في المجتمعات العربية.

في كتابي "مئة عام من الفكر النقدي" عرفت "السلطة" بأنها "حق ممارسة العنف للحفاظ على منظومة من القيم". وكنت أعني تماماً في هذا التعريف أنني أدفع هذا المفهوم إلى حدوده القصوى. وقد مثلت عليه هناك بحق إعلان القتل: "إذا أخذنا مفهوم السلطة بأقصى معانيها، وفهمناها على أنها ممارسة العنف للحفاظ على منظومة من القيم، فإن أبرز أشكال العنف حيثئذ هو حق إعلان القتل. ونقول حق

بعد تكوين العراق الحديث، أدركت السلطة السياسية أهمية السلاح ودوره في السيطرة على المجتمع. وقد اشتكى الملك فيصل الأول من نقصان عدد بنادق الجيش مقابل النسبة الكبيرة من البنادق التي في حوزة رجال العشائر.

رفع الجيل الأول من السياسيين شعار "العراق الواحد"، ودعموه بكل ما توفّر في أيديهم من وسائل الدعاية، لكنهم احتفظوا به دائماً كشعار أيديولوجي فوقّي، ولم يستطيعوا ترجمته إلى مفهوم قانوني ذي مفعول اجتماعي حقيقي.

حلحلة اجتماعية لا يُستهان بها، وخاصة حين تكون الدولة صعبة وعاجزة عن بسط نموذجها بالقوة لذلك كانت الدولة تعمل باستمرار على تقييد فاعلية رجال الدين إلى أقصى حد، إما بالخلاص المباشر منهم، أو بخلق بديل لهم عن طريق إشعال التنافس فيما بينهم. ويمكن القول إن ممارسة السلطة العسكرية في العراق بدأت في مطلع العشرينات بنفي الشيخ الخالصي، وانتهت في أواخر التسعينات باغتيال السيد الصدر.

ويُقال إن عبد المحسن السعدون، رجل الدولة القوي، كان يعتقد أن العراق ليس شعباً واحداً، بل هو مجموعة من الشعوب المتعددة. لكنه بدل أن يعمل على وحدة المجتمع، كان يفكر بوحدة السلطة. وقد رفع الجيل الأول من السياسيين شعار "العراق الواحد"، ودعموه بكل ما توفّر في أيديهم من وسائل الدعاية، لكنهم احتفظوا به دائماً كشعار أيديولوجي فوقّي، ولم يستطيعوا ترجمته إلى مفهوم قانوني ذي مفعول اجتماعي حقيقي. وهكذا ظل السياسيون يؤكدون مفهوم "وحدة السلطة"، وليس على مفهوم "وحدة المجتمع". فلا يتحقّق شعار العراق الواحد في أيديولوجية السياسيين

محكومين بعلاقة قرابتهما العائلية وانحدارهما من سل آدم، واستخدم قابيل أقدم سلاح وفّره له الطبيعة، وهو الحجر، ويقتله أخاه، تحوّل قابيل إلى نموذج شيطاني لقاتل يريد تغيير شريعة أبيه آدم الفردوسية.

بعد تكوين العراق الحديث، أدركت السلطة السياسية أهمية السلاح ودوره في السيطرة على المجتمع. وقد اشتكى الملك فيصل الأول من نقصان عدد بنادق الجيش مقابل النسبة الكبيرة من البنادق التي في حوزة رجال العشائر. ومن هنا عملت الدولة باستمرار على استيراد جميع أنواع الأسلحة من المدافع والطائرات والدبابات، والأسلحة الكيميائية في ما بعد، وفي الوقت نفسه على تفريغ الشارع من الأسلحة، مهما تكن بدائية. غير أن الأسلحة كثيراً ما كانت تخرج من مخازن الدولة، وتقع في أيدي الناس، ولا سيما في فترات ارتخاء قبضة الدولة.

وعلى النحو نفسه، كانت السلطة العسكرية تدرك القوة الرمزية التي يتمتع بها رجال الدين والعلماء المجتهدون. صحيح أن أغلب هؤلاء لا يزيد أقوى سلاح يمتلكونه عن عكاز يتوكأ عليه الفقيه، لكنّ كلمتهم مع ذلك كانت تدخر قوة رمزية تستطيع إحداث

إن ممارسة السلطة العسكرية في العراق بدأت في مطلع العشرينات بنفي الشيخ الخالصي، وانتهت في أواخر التسعينات باغتيال السيد الصدر.

إلا عن طريق السُّلطة الواحدة التي تحكم العراق، بصرف النظر عما إذا كان العراق واحداً بالفعل، أم هو مجموعة من الشعوب المتجاورة، وربما المتناقضة.

وبالطبع تعتمد العشيرة، كما نظر لها ابن خلدون، على علاقات العصبية. وللعصبية وجهان: فمن حيث هي نظام تكويبي قائم على النسب، تريد العصبية من قوة تماسك المجتمع في داخل العشيرة الواحدة بين أفرادها الذين ينخرطون في الوعي العصبية. ولكنها من حيث

لِكَوْنِ الْعَشِيرَةِ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَتَخَطَّى "الوعي العصبية"، فإنها يمكن أن تكون مفيدة في تكوين "الوعي الوطني"، كما يريده القائد العسكري، أو "الوعي الديني"، كما يريده رجل الدين.

هي نظام دفاعي لصدد احتمالات الهجوم من العصبية الأخرى، تنطوي على وجه خارجي أيضاً، وهو علاقات الخصام والتغالب مع العصبية والعشائر الأخرى، بهدف الدفاع عن نفسها. ومن هنا فالوعي العصبية هو "سور" رمزي تحتمي به العشيرة، تماماً كما يحتمي الوعي الحضري في المدن بالأسوار المادية المبنية. وهذا ما يجعل للوعي العصبية لدى العشيرة سقفاً أعلى لا يمكنها أن تتجاوزه. لكن هذا بالضبط ما يجعل من العشيرة موضوعاً للتنافس بين السلطتين الآخرين. فليكون العشيرة لا تستطيع أن تتخطى "الوعي العصبية"،

فإنها يمكن أن تكون مفيدة في تكوين "الوعي الوطني"، كما يريده القائد العسكري، أو "الوعي الديني"، كما يريده رجل الدين. فليكون "الوعي العشائري" يقوم على ربط القرابة العائلية، تجعل العشيرة من نفسها مادة أساسية للصراع بين الوعيين الآخرين، وتقف على مسافة واحدة منهما غير أن العشيرة تدرك سقمها الأعلى في الوعي العشائري تماماً، ولا تسمح تحطيه على الإطلاق إلا بشروطها وهي تعرف أن استسلامها لأي مهم يعني في النهاية موتها الصريح مع ذلك تسمح للسلطتين الآخرين بأن تتنافس حولها، منتظرة فوز الأقوى منهما لكي تعلن ولاءها الاسمي له. ومن طبيعة الوعي العصبية أن يتظاهر بالاستسلام، ما دام لا يستطيع فرض نفسه بالقوة، حتى تنهأ له الفرصة المناسبة للاقتضا. وهكذا تراثي العشيرة بأنها ليست طرفاً في صراع الولاءات بين السلطتين، بل مجرد "زاد" تصطرع من أجله القوتان.

في ظل هذا الصراع حول "الاستحواذ"، وليس حول "الاسترضاء"، يجب أن نفهم سعي السلطان الدينية والعسكرية في التنافس على استقطاب العشائر إلى جانبها. كانت الدولة تتدخل تدخلاً مباشراً في

المجتمع العراقي قد بلغ من الانهيار والتفكك مبلغاً لم يعد فيه قائماً سوى الأشكال الأولية من التنظيم في أدنى صورة البدائية.

من حيث الظاهر فالسلطات الثلاث تتكافل في المحافظة على بناء قيم المجتمع. أما فعلياً فإن كل سلطة منها تفكر بمنظومة قيمها الخاصة.

تعيين رؤساء القبائل، وتصوير نفسها باعتبارها الراعي لها، وكان مسؤولو الدولة يقدمون أنفسهم بوصفهم ورثة القيم العشائرية التي تضمن لهم استمرار بقائهم في السلطة. وفي المقابل، كان رجال الدين يعملون على إيجاد "فقه للعشيرة" من شأنه أن يروّض العشيرة، ويحوّلها من ثم إلى دقيق في طاحونتهم. أما الجانب الآخر من القضية، الذي لم يكن ليحصى على الجانبين في هذا الصراع غير المعلن، فهو أن المجتمع العراقي قد بنى من الانهيار والتفكك ملعاً لم يعد فيه قائماً سوى الأشكال الأولية من التنظيم في أدنى صورته الدائمة.

والواقع أن طبيعة الاقتصاد العراقي أدت دوراً في ذلك. فالعراق، والدول العربية عموماً، لا يقوم اقتصاده على الإنتاج، بل على اقتصاد الغنيمة لدى القبائل، أو الاقتصاد الرعي عند الدولة. والفرق كبير بين الاقتصاد الرعي والاقتصاد الإنتاجي. إذ تكفي في الاقتصاد الرعي السيطرة على الأرض لضمان استمرار النمو، وتكفل الطبيعة بكل شيء تقريباً. أما في الاقتصاد الإنتاجي فتقوم بالإنتاج فئات أو عناصر أو قوى فاعلة. وهذه العناصر لا بد من استرضائها لاستمرار ماكنة النمو الإنتاجي. بعبارة أخرى، يكفي في الاقتصاد الرعي أن

تضع السلطة يدها على بثر النفط، الذي هو منحة طبيعية في باطن الأرض، لكي يكون ملكها، وتدير عجلة الاقتصاد. أما المعامل ووسائل الإنتاج الكبرى فإن السيطرة عليها لا تتحقق عن طريق العنف وحده، وإذا تحققت هذه السيطرة، فلفترة محدودة، غالباً ما تكون عواقبها كارثية

إذا عدنا إلى تعريف السلطة السابق، وجدنا أن هذا التعريف يتطوي على وجهين؛ وجه سلبي وهو ممارسة العنف القهري. وبالتأكيد فإن المجتمع القائم على العنف وحده هو مجتمع عدواني. ومن هنا يكمل هذا الوجه السلبي وجه إيجابي آخر. فالعنف لا يمارس بهدف العدوانية الخالصة، بل بهدف الحفاظ على القيم المستقرة من ثم للحفاظ على منظومة هذه القيم هو الذي يصمي الشرعية على ممارسة العنف في أفعال السلطة. وتشترك السلطات الثلاث في ممارسة العنف للحفاظ على منظومة القيم المستقرة في المجتمع ومن حيث الظاهر فالسلطات الثلاث تتكافل في المحافظة على بناء قيم المجتمع. أما فعلياً فإن كل سلطة منها تفكر بمنظومة قيمها الخاصة، الحاصصة لمطابق تراتبها الداخلي. بل يمكن القول إن هناك ثلاث منظومات

يعرف كل إنسان أن ضريح الإمام أو الولي الفلاني هو مجرد أحجار وشبابيك وأعمدة ورخام، لكن من شأن قصفه أو تضجيره أن يهدد بإشعال حرب أهلية بين المكونات.

لماذا أخفق المشروع الثقافي؟

رأيت أنَّ السلطات الثلاث تشترك في آليات تطبيق العنف، لكنَّ كلَّ واحدةٍ منها تدافعُ عن منظومةٍ قيمٍ حاصَّةٍ بها. لكنَّ هذا الاشتراك في تطبيق آلية العنف لا يشكِّلُ مقوِّماً من مقوِّمات تأسيس المجتمع مطلقاً. لأنَّ المجتمع، بمعناه الحديث، لا يقومُ على استخدام العنف وحده، بل على الاشتراك الطوعيِّ الداخليِّ في منظومةٍ قيمٍ واحدةٍ. ومن هنا فنحن مدعوُّون إلى الانتقال قليلاً من مفهوم "السُّلطة" إلى مفهوم "الشَّرعية"، بمعنى التراضي الاجتماعيِّ على منظومةٍ قيمٍ واحدةٍ، تستطيع أن تتحوَّلَ بالمجتمعات التي تحكمها هذه السلطات من "كليات" اجتماعية متجاورة، تعيشُ في بيئاتٍ متقاربة، ولكَّث في الوقت نفسه مستقلة ومفصلة عن بعضها، إلى "مكوِّنات" مجتمعية تعيشُ في بيئةٍ مجتمعٍ واحدٍ ولا يتحقَّق هذا الانتقال من التَّحاور إلى التَّفاعل، ومن الكليات الاجتماعية المفصلة إلى المكوِّنات المجتمعية المتنوعة، إلا عن طريق منظومة القيم الرُّمزية المشتركة التي تحلِّقها الثقافة طوعاً. من الناحية التاريخية، صارت تعلن عن وجودها طبقاً

يقدم المؤرخون أرقاماً خيالية لحجوم

القدور وأعدادها التي كانت ترافق

الإنكشارية في حملاتهم. ولعلَّ الاستعراض

بالقدور في الوقت الحاضر هو راسبٌ ثقافيٌّ

من رواسب الثقافة الإنكشارية.

"الأفندية" كلمة تركية مشتقة من أصل يوناني (Authnetes) معناه الأصلي السُّلطة

محتملة من القيم تحملها السلطات الثلاث. فمنظومة القيم العشائرية غير منظومة القيم الدينية، وكلتا المنظومتين تختلف عن المنظومة العسكرية. وهذا التقاطع بين المنظومات الثلاث هو الذي يُصمِّ صفة الدُّموية على أيِّ صراعٍ محتمل بين هذه السلطات، ولا سيَّما في فترات الارتخاء الأمنيِّ، حين تعجز إحدى السلطات عن مواصلة بسط سيطرتها بالقوة

يتعلَّق صراع السلطات الثلاث إذا بالاستحواذ على "رأس المال المادي" للمجتمع، وليس على "رأس المال الرُّمزي". لكنَّ منظومة القيم الرُّمزية لا تنتمي لرأس المال المادي، بل لرأس المال الرُّمزي. ولم تحصل على الإطلاق آية محاولة لتوحيد المجتمع العراقي في رأس مال رمزيٍّ موحد، بل ظلَّ لكلِّ فئةٍ ومكوِّنٍ رصيده الرُّمزي الحاضر به. بل يمكن القول إنَّ العكس هو الذي حصل أي أنَّ الاعتداء على رموز المكوِّنات الاجتماعية كان دائماً سلاحاً لتهديد المكوِّنات، دون أن تعرف السلطات حطوارة هذا الموضوع. فمن طبيعة القيم الرُّمزية أن تتخطى إطارها المادي. على سبيل المثال، يعرف كلُّ إنسان أنَّ ضريح الإمام أو الوليِّ الفلاني هو مجرد أحجارٍ وشبابيكٍ وأعمدةٍ ورخام، لكنَّ من شأن قصفه أو تفجيره أن يهدِّد بإشعال حربٍ أهلية بين المكوِّنات. فقيمتُه الرُّمزية أكبرُ بما لا يُقاس من قيمته المادية.

في النصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة في الربع الأخير منه، أرادت السلطة "تأميم" الثقافة بالمعنى الحرفي للكلمة. وبذلك وقعت الثقافة بأسرها في براثن الشعار الأيديولوجي، وصار الأدب بكامله مجرد أداة خطابية لتمجيد السلطة. أُلغيت الصحف والجمعيات الأدبية المستقلة، وحوُصرت دور النشر إلى أقصى حد، وتم إسباغ خطاب واحد على وسائل الاتصال جميعاً.

لا يهتمون بالأشياء إلا من حيث هي مطهر وسطوح. فهم يلبسون الملابس الفضفاضة، ويتعممون بالعائمات الكبيرة المبالغ فيها، ويقدسون قدور الطبخ تقديساً، ويستعرضون بها استعراضاً، بل ربما جاز القول إن ثقافتهم بأسرها تركز حول "الطبخ". ويقدم المؤرخون أرقماً خيالية لحجوم القدور وأعدادها التي كانت ترافقهم في حملاتهم. ولعل الاستعراض بالقدور في الوقت الحاضر هو راسب ثقافي من راسب الثقافة الإنكشارية غير أن أهم سمة تميزهم هي أنهم نجحوا في تحويل ثقافتهم إلى جزء من النسيج الاجتماعي. فالثقافة الإنكشارية لا تتعالى على المجتمع، بل بالعكس تحسّن الوصول إلى داخله والتشبع به، بحيث تتحول إلى طقس يومي من طقوس المجتمع.

حيث جاء الأفندية كان اهتمامهم الأساس يصب على تغيير "شعبوية الثقافة السطحية"، لا عن طريق نقدها

اجتماعية جديدة أطلق عليها اسم "الأفندية" منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين و"الأفندية" كلمة تركية مشتقة من أصل يوناني (Authnetes) معناه الأصلي السلطة، ولكن الكلمة استعملت بمعنى السيد، وأطلقت على المصلاء من الناس وصف المؤرخ البريطاني لوبريك الأفندية بأنهم كانوا "يقرأون ويكتسبون، دون أن يتعلموا أشياء أخرى، ويتصورون بالرجعية، لكنهم متأدبون بالآداب الاجتماعية المقبولة، ويلبسون الملابس الأورثية المصححة كانوا لا يقيسون الناس إلا بمقاييس الطبقة التي ينتمون إليها، ويحتقرون العشائر والفلاحين، ويصرّون على التكنم بالتركية بين العرب" ' وقد كان هؤلاء الأفندية من العوامل المهمة

في تطوير مستوى الوعي الاجتماعي في العراق غير أنهم كانوا يتسمون بما يمكن تسميته بـ"نخبوية الثقافة السطحية"، وهو شيء لا يمكن فهمه ما لم نضع في اعتبارنا الثقافة الإنكشارية التي كانت سائدة قبلهم صحيح أنه قصي على تطيمات القوة الإنكشارية من حيث هي حيث في أواسط القرن التاسع عشر، لكن الثقافة الإنكشارية هي التي بقيت سائدة حتى مطلع القرن العشرين ويمكن إيجاز وصف الثقافة الإنكشارية بأنها تمتاز بـ"شعبوية الثقافة السطحية" والإنكشاريون

ساهمت الصحافة ببلاغتها الجديدة في اختفاء أنواع أدبية، مثل البند والمقامة، وظهور أنواع أدبية جديدة، مثل الرواية والقصة.

أحد من مثقفي الأندلس البارزين إلا وأصدر صحيفة أو مجلة، وظهر ارتباك وضع الأندلس بوضوح على صفحات ما يصدر عنه من صحف ومجلات. وسأهمت الصحافة ببلاغتها الجديدة في اختفاء أنواع أدبية، مثل البدو والمقامة، وظهر أنواع أدبية جديدة، مثل الرواية والقصة. لكن هذه الأعمال طلت أعمالاً تحللها سمات نحويّة الثقافة السطحيّة عند الأندلس. على سبيل المثال، تشتم أول رواية عراقية، وهي "الرواية الإيقاطية" لسيدان فيضي (١٩١٩)، بحال ترقيعي يجمع بين حاضيتي الشعنة والتنافر النحوي في وقت واحد وهي حين تبدأ الرواية بوسيلة النقل المعروفة حيث "الكاري"، فإنها تنتهي بحضور غير متوقع لطائرة حرائق، ربما لا تريد عن كونها بساط الرّيح في غير موقعه الأسطوري^(٧)

في عهد الانتداب البريطاني، تحوّل ولاء الأندلس من الأتراك وتملّقهم إلى الإنكليز وترلّهم. وخلافاً لما كان يحصل في العهد التركي، فقد صاروا يلصقون أبشع الشتات بالأتراك. وقد تساءلت المس بيل عن سرّ التحوّل في مواقف الأندلس، فرأت أن "الكلمات عند الشرقيين هي مجرد الفاظ لا تعني شيئاً. فقد يقولون اليوم شيئاً وينقضونه غداً، وهم لا يتركون هذه العادة أبداً"

وعلى امتداد النصف الأوّل من القرن العشرين، كانت النخب السياسيّة المثقفة تفكّر بتعميق وحدة العراق كشعار أيديولوجي، غير أنّها تركت المجال مفتوحاً أمام بقية المثقّمين لتعميق هذا الشعار بوسائلهم الأدبيّة اليوتوبيّة أو الأسطوريّة المناسبة بعبارة أخرى، كان

واستكشاف عيوبها، بل عن طريق اقتراح بدائل أخرى لها، غالباً ما تكون مستعارة من الغرب. من ثمّ صاروا يدعون إلى لبس السدّارة بدلاً من العمامة أو العقال، ولبس البنطلون بدلاً من الشروال أو البشت، واستعمال الملعقة والشوكة بدلاً من القدور القديمة، وهكذا مع جميع المظاهر السطحيّة غير أنّ هذه الدعوة إلى التّحديد كان يصاحبها دائماً نوع من التّفرّ والاشمئزاز عبر المريح، ممّا جعل من الأندلس "نحبة" تريد تمييز نفسها عن العامة، وتصرّح علناً باحتقارها لكل ما هو سائد، واقتراح بديل له سطحيّ ومظهريّ مستعار من الغرب. غير أنّ البديل التي تقترحه يظلّ بديلاً نخبويّاً من جهة، وعاجزاً عن الوصول إلى المجتمع، الذي يحتقره الأندلس. ومن هنا كانت العامة تعامل الأندلس بمزيج من الاحتقار والدهول، بسبب البدائل التي يقترحونها.

اتّضح دور الأندلس اتّضح كبيراً في فترة ما بعد إعلان الدستور العثماني. فقد أتاح الدستور الوليد شيئاً من مناخ الحرّيّة، وسمح بإصدار عدد كبير من الصحف والمجلات. وبعد أن كانت صحيفة "الزّوراء" هي الصحيفة العثمانيّة الوحيدة، صدرت في بغداد وحدها أكثر من خمس وعشرين جريدة ومجلة، بحيث لم يبقَ

الحقيقة أنّ عصر "ما قبل الصناعة" لم يكن نتاج الحصار الغربي للعراق فقط، بل كان على مستواه الثقافيّ نتاج تحويل الثقافة إلى أيديولوجيا، واحتكار الأيديولوجيا بيد السلطة.

يجب أن نفهم أنه كما أخفقت السلطة السياسية في الاستيلاء على الثقافة، فإن السلطتين الأخريين تخفقان أيضاً في الاستيلاء عليها، لأن الثقافة بمعناها الصحيح هي من حصّة المجتمع ككل. أما المحاصصة الثقافية فلا تنتج إلا ثقافة شوهاء تهدد العشيرة أو تلك، ولتهدد الطائفة أو تلك.

الأيديولوجيا بيد السلطة

والآن أي دور اجتماعي يمكن أن يُعزى للثقافة؟ في الدرجة الأولى يجب أن نفهم أنه كما أخفقت السلطة السياسية في الاستيلاء على الثقافة، فإن السلطتين الأخريين تخفقان أيضاً في الاستيلاء عليها، لأن الثقافة بمعناها الصحيح هي من حصّة المجتمع ككل. أما المحاصصة الثقافية فلا تنتج إلا ثقافة شوهاء لهذه العشيرة أو تلك، ولتهدد الطائفة أو تلك. ومن هنا فإن على الثقافة أن تعود إلى مهمتها الأساسية في الانتماء إلى المجتمع ككل، وأن تتعالى فوق الفروق الطائفية والعشائرية، لكي تعيد لحمتها بالمجتمع، وتدخل في سيجته من حديد، صانعة رصيده الرمزي المتطلع إلى المستقبل، ومغذية ذاكرته الجمعية الواحدة على نحو إيجابي. وعسى أن لا تكون هذه العودة المشوذة استعادة لمفهوم "البدايات المتكررة"، حيث يبدأ كل جيل من الصفر، لا من حيث انتهى سبقوه

هناك منسج لإقران الثقافة بالرصيد الرمزي للمجتمع. أما في النصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة في الربع الأخير منه، فقد أرادت السلطة "تأميم" الثقافة بالمعنى الحرفي للكلمة. وبذلك وقعت الثقافة بأسرها في براش الشعار الأيديولوجي، وصار الأدب بكامله مجرد أداة خطائية لتمجيد السلطة. ألغيت الصحف والجمعيات الأدبية المستقلة، وحوصرت دور النشر إلى أقصى حد، وتم إسباغ خطاب واحد على وسائل الاتصال جميعاً. كانت السلطة تتصور أن الثقافة هي مجرد أيديولوجيا حرقاء تستطيع تصنيعها وتعليقها بالطريقة التي تريد. غير أن تحويل الثقافة إلى أيديولوجيا فصم عرى ارتباط الثقافة بالمجتمع تماماً، وأفقد الأدب دوره الفاعل في تشكيل المخيال الرمزي الشعبي.

نحجب السلطات السياسية نجاحاً كبيراً في تحويل الثقافة إلى خطاب أيديولوجي. وتولّد عن هذا النجاح شيدين؛ الأول سوء سمعة الثقافة والأدب، اللذين تحولاً في تصور جميع مكونات المجتمع إلى أبواق صارخة في تمجيد السلطة. والثاني فصم الروابط بين الثقافة والمجتمع، فلم يعد الأدب يشكل مادة صالحة لتغذية الذاكرة الجمعية الواحدة، مما استدعى من المجتمع أن يبحث عن بدائل ثقافية مستعارة في الأعم الأعلى من ماضيه العشائري والطائفي القريب، ولا سيما في النماذج السابقة التي فرضت نفسها في أواخر العهد العثماني. والحقيقة أن عصر "ما قبل الصناعة" لم يكن نتاج الحصار الغربي للعراق فقط، بل كان على مستواه الثقافي نتاج تحويل الثقافة إلى أيديولوجيا، واحتكار

الهوامش

- ٢ علي الوردي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج ٤، ص ١٨٢
- ٣ علي الوردي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج ٤، ص ١٨٣
- ٤ سعيد العامري، مئة عام من الفكر النقدي، ص ١٨
- ٥ تعليقات الأب أنستاس ماري الكرمل على كتاب تذكرة الشعراء، ص ٨٥.
- ٦ لونغريث، أربعة قرون من تاريخ العراق الحديث، ص ٣٣٨.
- ٧ سليمان بيبي، مؤلفات مختارة، دار لساق، لندن، ١٩٩٨.

* سعيد العامري كاتب ومترجم عراقي يعيش في أستراليا، له أكثر من خمسين كتاب مطبوعاً بين مترجم وموضوع. من أعماله المؤلفة: الكثر والتأويل (١٩٩٤)، ملحمة الحدود لقصوى (٢٠٠٠)، يتابع اللغة الأولى (٢٠٠٩)، حرائر المصهيم (٢٠١٠)

١ ديوان السيد محمد سعيد الحسوي، المقدمة، ص ٤٥.

إذا تأملنا ، إلا طرق مبهدة مرصوفة تعطي الإنسانية الأمان والشعور بالاستقرار . إنها أشبه بسياج عال يحمي المحوسبين فيه من احتمالات الضلال . والدهن الكسول يجد في القبود راحة لأنها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال . وعلى هذا الأساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والظمور وضعت الحظوظ المفصلة لكل مسلك البشري .

إن الحرية حظرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يحازف فيها المرء براحتة وكيانه ولن يقوى على محارفتها إلا من كان شديد الثقة بنفسه . وإذا كان التقصد رصعا لطريق واضح لا تبيه فيه الخطي فإن الحرية تترك الإنسان وحسنا بأزاء عثرات من الطرق عليه أن يختار مسارا يلائم رعايته وظروفه . وأنه ليدري أن بعض هذه الطرق قد تورد موارده الدمار والهلاك . ولذلك يؤثر أغلبية البشر أن يخلوا القبود ويعيشوا في ظلها آمنين . ولعلمهم في صميم أنفسهم ينظرون إلى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان . وهذا محزن للذين التأمل ، في أن الإنسانية كما قلنا تؤثر سمادتها وسلامتها على كل شيء آخر . ومعها الحق .

على أننا ، ونحن نفند مزاعم المعارضة ، غير مضطرين إلى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية ، فإن الشعر الحر الذي نملأ الكتب والصحف اليوم يعدنا هو نفسه بالدليل على أن الحرية أصعب من التقييد . فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء ، وقارنا بين الإغلاط للعروضية الواردة في الشعر المعاصر قبل الشعر الحر وبعده ، لذهب النتائج على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الإغلاط الحر في إغلاط الوزن والزخاف إلى دوجة تحرق القلب . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشعراء الكبار سرار قناني وفدوى طوقان يكتبان قصائد بالاوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع إغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة . وإن الباقين العروضي ليستم عاذرا حين يرى هذه الطاهرة الطرفة ، فإن يرتب أحد نسج شاعرية نزار وفدوى وقد اعترف لهما العصر بالاندفاع ورهافة السمع . ولكن الشعر الحر مملوء بالمراقق ، وهو منصّب شركا ، فإذا لم يكن الشاعر حذرا كان من السهل أن ينتقل فجأة من « الرجز » إلى « المريع » أو « المنسرح » لجرد أن « مستغفل » تصدر البيت وتخدع النظر .



ولما السؤال الأعظم الذي دارت حوله مناقشات المعترضين على البدعة ، فقد أنصب على الأسباب الدامسة التي دفعت هذه الفئة الضالة من الشباب إلى أن يتبنوا حركة قلب الأوزان العربية . وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى فقال البعض أن الشباب مولع بالانحراف والشذوذ ، وقال آخرون بأن الحيل الحديد كسول يضيق بالجهود ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص إلى السهولة ، ورات فئة ثالثة أن الحركة بمعزلها من الشعر الأوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي .

والحق أن هذه المزاعم لا تحلو من مثل ذلك الصديق العفوي الذي نجاه مصاحبا حتى لاكثر الأحكام بعدا من رصانة التأمل ووضوح القصد . ولعل السداجة في الحياة الإنسانية لا تحلو من الحكمة حلولا تاما مهما بلغت درجتها . غير أن في أمثال هذه الأحكام المتسرعة ، على كل حال ، تضاضيا لا يسكت عنه عن بعض الحقائق الأولية المتعققة بالمجتمعات ونموها وتطورها . اقتراه من الممكن أن تنشأ حركة في مجتمع ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون أن تمسك جذورا اجتماعية تحتم أبنائها وتستدعيه ؟ أمن الحائر أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دونما حدود ولا روابط ولا مسببات ؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر ؟

في الواقع أن الأفراد الذين يبدؤون حركات التحديد في الأمة وحلقون الأنماط الجديدة ، إنما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تهف كيانهم وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه . ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المعال الذي تعيش فيه الأمة . ويطلب أن يكون الفرد البدع غير وأع وعيا حقا لهذا التصدع ، غير أنه مع ذلك يندفع إلى التحديد الذي يموض عما تصدع ، وهو في هذا مقود بمحتمات يشته فاهرة لا فتوة له على مقاومتها . أنه يشعر بضيق داخلي مستبد يدفعه دفعا إلى أحداث هذا الجديد . ولعله في اندفاعه إلى الاندفاع يتساق بمين الدافع القسري الذي يجعل ماء ذا مستوى عال يندفع إلى أول بقعة منخفضة يصادفها فلا يكف حتى يملأها . إن تشبهنا هذا ليجر ردشا فاعل عم الاجتماع أن نقرنا على هذا الاعتراف بظنوة التيارات الاجتماعية على الذهن الأساسي . هذا بالإضافة إلى أن ما يسومونه بدعوة « الفن للحياة » تستريح إلى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الحلر الأساسي لكل حركة أدبية .

ولعل الدليل على أن حركة « الشعر الحر » كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وادها قد فشلت جميعا ، فما زال تير الشعر الحر يشتد وتتلطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسميا ويدخله في أبحاثه الرئيسية . وهل في وسع المهاجمات مهما قويت وأمرت أن تقتنع حركة أنعتت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي ؟ أن حركة ما ليست عرضا خارجا يسهل نزعها بمقال أو مقالات ، بمقاطعة أو استنكار . وهذا لأنها كما قلنا اندفاع محتوم لملاء فراغ وإقامة تصدع . والحق أن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها المريق المكتنز على أساس حدث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المحددة التي تنبعث في حياتنا اليوم في مختلف المجالات .

إن العوامل الاجتماعية الموحدة التي حطت الشعر الحر بنشئ كثيرة ، ولكننا سنحصى منها في بحثنا هذا أربعة عوامل ، وكلها كما سنرى تتعلق بالانحاضات الاجتماعية العامة

للفرد العربي المعاصر وترتكز الى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه .

وأول هذه العوامل نزوع الفرد العربي المعاصر الى الهرب من الأجواء الرومانتيكية الى جو من الحقيقة الواقعية الصلابة التي تتخذ العمل والجهد غايتها العليا . وقد تلقت الشاعر الى الأوزان الشطرية القديمة فوجدتها تتمازج مع هذه الرغبة عنده لأنها من جهة مقيدة بطول محدود للشطر ونقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنها من جهة أخرى حامية بالعالية والترويق والجمالية العالية .

أما القيود التي تصيق أفعال الأوزان القديمة فهي توح للفرد المعاصر ثرفا وتبديدا للطاقة الفكرية في تشكيلات لا مألوفة لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى التواء والأنشاء الى أعمال الدهن في موضوعات العصر . أنه لا يريد أن يصيب جوده في إقامة هياكل شعرية فارغة لها من الرصانة والهيئة أكثر مما يطيق . ولعل الرصانة الشديدة أن تكون معرة للذهن العامل الذي يرعى الى أن يبني ويخلق وذلك لأنها ليست أكثر من تقييد للحركة والانتاج . والشاعر المعاصر يريد أن يسحرك ويندفع . أن مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتا كثيرا لنترف القيود وبطر القافية الموحدة . وفروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوبا أكثر حرية وأقل هيئة وحللا . وهو في هذا أشبه بالسان يشتغل فلاحا ويضايقه أن يلبس ثيابا أنيقة مترفة لأنه يحتاج الى لباس بسيط يغطي الحرية على الحركة والقدرة على العمل . ولذلك انطبق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر الحر ببساطة بأسلوبه وخلوه من الرصانة .

أما الفنائية فهي تنشأ من الموسيقى العالية في الأوزان القديمة وتعطيها جوا من العاطفة المصطنعة والخيال . والفنائية ملازمة للتقييد لأنها تتضمن مبالغة وإسرافا في العواطف . فما يكاد الشاعر يقع في مأزق القافية الموحدة ويتلأأ عند البيت الواحد حتى يعثره إحساس بأنه لا يعبر ، وإنما يكتب شيئا متروفا تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في آخر البيت وتصر على أن تكون أبرر ما فيه . ولعل هذا الإحساس بالترويق والفراغ هو الذي يجعل الشعر القديم حافلا بالأجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والخيال الحريرية تجرها فتيت ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى . أن الشاعر المعاصر - وهو فرد في مجتمع يعمل ويسكن - يضيق بهذا الجو الكسول النعسان ، وهذه الجمالية المفرودة فرضا ، أنه يريد أن يكون شعره مقفرا إيجابيا طويل العبارة فلا تسمح له بذلك الفنائية العالية في الأبحر الشطرية . وهو ينفر من هذه الثبرة العاطفية الموسقة لأنها لا تلائم نزوعه الى العمل والنشاط ، ومن ثم فهو يريد أن يعطسها ويخرج من قمعهم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة . لقد وجد في الشعر الحر مهربا من هذا الجو المثقل بالجوارح والتحرير ومصباح علاء الدين . وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة فيمد يديه ليلبس الحقيقة حتى ولو أدمتها . وأما لماذا يصلح الشعر الحر

للتعبير من حياة من الحقيقة ليس الجمال الحسي غايتها العليا لأنه كما أشرنا يخو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غاياته التعبير لا الجمالية . وهكذا تستطيع النظر الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جدور الرغبة في تحطيم الحلم والاطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا موسيقى ولا أوهام . أما تآلف العوامل الاجتماعية في ابتداء حركة الشعر الحر فهو أن الشاعر الحديث يحب أن يثيب فردية باحتطاط سيل شعري جديد نص فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، أنه يرغب في أن يستقل ويدع شيئا لعله ينوحه من حاجات العصر . يريد أن يكف عن أن يكون تما لا يرى القيس والمنسي والعري . وهو في هذا أشبه بصبي يحرق الى أن يشت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهم . ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جدورا نفسية وكان العصر كله أشبه بسلام في السادسة عشرة يرغب في أن يعامل معاملة مستقلة فلا ينظر اليه وكأنه طفل أنذا . أن حرقة الاستقلال هذه تساهم الى حد ما في دفع الشاعر الحديث الى البحث في أعماق نفسه من مواهب كائنة غير مستغلة وعن قدرات وخصائص يمكن أن تشعل وترز فتعطي شخصية متفردة خاصة تميزه عن أسلافه من قداماء الشعراء . وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفسا لهذه الحرقة الطبيعية الى الاستقلال والاندفاع فتأثر عليها وسلك سبيلا جديدة . ولا ريب في أن هذه النزعة هي التفسير الوحيد للتطرف الذي فرق فيه بعض شعرائنا المحدثين الذين ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة من القمة وراحوا يتقززون حتى من القواعد الشعرية الرصينة التي وسخت عبر مئات من سنوات الشعر والألمة . ولن يصعب على الناقد المتزن أن يفكر لهؤلاء المتطرفين فرق أشطهم ورفوعة قواغيهم ما دام يدرك الأساس النفسي للمبالغة التي سقطوا فيها .

وثالث العوامل التي حثمت انبعاث الشعر الحر في حياتنا يقوم على طبيعة الفكر المعاصر وهو تكر ينفر مما نختار أن نسميه بالنموذج في الفن والحياة . ونقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها . ونلاحظ فكرة النموذج في الفن العربي القديم ما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الحوامع ومنازلها حيث التزيين يقوم على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة لا تتغير أو مجموعة وحدات منضمة في وحدة أكبر ، على أن تراعى في التكرار النسب المضبوطة ضطبا دقيقا . أن الأساس الذي قام عليه هذا الفن العربي عن الأساس الذي قام عليه شعرنا القديم . فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة ويعاقل الشاعر على مزلة هذه الوحدة مراعى المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها الى نهاية القصيدة .

وحاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوحده يسبح له شكلا مقيدا ينمط معين ذي طبيعة هندسية مضبوطة . أن الأشطر المتساوية والوحدات الموزلة لا بد أن تفرض على المادة المصونة فيها شكلا مماثلا بملك عين الانضباط وتساوي المسافات . أو لنقل أن هندسية

الشكل لا بد ان تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل ، وذلك بمعزل عن حاجة السياق . والقوالب تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داحنها . وإذا كانت القصيدة الشطرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فإن المادة التي يعالجها الشاعر لا بد أن تصبح هي الأحرى ذات مسافات متناسقة وذلك بحكم قانون حمي يربط بين الشكل والمضمون ويجعل الواحد فيهما مؤثرا في الآخر متأثرا به في الوقت نفسه .

واسط نتائج هذا الالتزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات التي تنتهي بانتهااء الشطر ، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وبني حدادا متينا يصعب على المعنى أن يتخطاه . ونحن نعلم يقيناً أن من شروط البيت الجيد عند العرب أن يكون مستقلاً في معناه وصياغته عما بعده . يضاف إلى هذا أن الشطر لا يسمح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه فكان لا بد للشاعر أن ينهي العبارة معه . وهكذا قرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حد ما ، أو مقسومة إلى قسمين متساويين . وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يميل إلى التصر فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً . وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة . وقد يحب أن يقف في نصف الشطر وبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي . وكل هذا يعينه على أحداث أثر معين أو إثارة حالة معينة يقصدها . والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه في الحياة أيضاً . فلو أصغينا إلى رجل علمي يقص حكاية لانتفا إلى قسما يحدثه تنويع الأطوال في عباراته من أثر عميق في المستمعين ، وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الإطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا قريبا في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . والواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً ، مما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيترك النموذج ويخرج على الرقعة ، ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في « العصر » إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً . والواقع أن الحياة نفسها لا تسير على خط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في أحداثها وأتاما تجري بلا قيد ، لا بل أن اللغة ، وهي منبع كل فكر وكل شعر ، لا تتبع نماذج ، أننا نتكلم بحسب الحاجة فتعطل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي قروص . ولذلك نثر الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين

وخرج إلى أسلوب التفعية ويات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

وأما رابع العوامل الاجتماعية التي دفعت بالشاعر الحديث إلى إثار الأوزان الحرة فهو الاتجاه العام في العصر إلى تحكيم المضمون في الشكل ، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الانشاء والبناء والتهوض ، وهو ميل عام يستوعب مختلف مظهر حياتنا . أن الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئية إلا بتهديمه أولاً . وأن النقد العربي المعاصر لجدير أن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة وينبه إلى ما في هذا العسل بين وجهيهما من خطر على الفكر والامة . غير أن الحركات الاجتماعية والأدبية لا تخضع إلى المنطق العقلي وأما يتحكم فيها منطق التطور الاجتماعي . ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعة الفارغة والاشكال التي لا تستجيب لحاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفاً لإجيال من الشعراء يكتبون الألفاظ والأحاديث والتشظيرات ولزوم ما لا يلزم وكل ما يدل على أنهم لا يريدون أبصال مضمون معين إلى قرائهم وأتاما همهم أن يخلقوا اشكالا مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب . وقد كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر أن يتجه إلى العناية بالمضمون وسحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة « الشعر الحر » أحد وجوه هذا الميل لأنه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر . أن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً براعي نظام الشطر وأتاما يريد أن يمنح الخطوة المتحركة للمعاني التي يعبر عنها . ونظام الشطرين كما سبق أن قلنا متسلط يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبعدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها . ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه بفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تعال نفسه الشاعر . وكل هذا إثار للاشكال على المضمونات بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها وأن يبدع منها ما أنماطاً تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة ، أن كل ميل إلى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر وتحده ، وهذا هو السبب فيما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الأوزان الحرة حتى كادوا ينلذون الأوزان القديمة نلذا تاماً .

★

هذه العوامل الأربعة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي أحاطت بحركة الشعر الحر ، ولكنها ليست العوامل كلها . أن من الممكن أن ننظر إلى الحركة من زوايا أخرى فنرى فيها مظهراً لضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقد العرب أدبنا القديم ، وكان هذا الأدب كمال لا قابلية

صَدْرَ الْيَوْمِ عَنْ دَارِ الْأَدَابِ بمناسبة اسبوع الجزائر

أَجْرًا مَكْتَبَةُ الْكَلَامِ الْفَرَنْسِي فِي

جَان بُول مَارْت
عَنْ الْإِسْتِعْمَارِ وَالظُّلْمِ وَالْتَقْذِيبِ فِي
الْجَزَائِرِ
الْمُنَاضِلَةِ

عَلَامًا
فِي الْجَزَائِرِ

ترجمة عابدة وسهيل إدريس

الكتاب الذي يفضح الأسلوب الاستعماري الفرنسي
ويكشف عما تركته الوحشية الفرنسية من فطائع في
الجزائر ويحلل نفسية المستعمرين أصدق تحليل

بعده . ولعل التقديس يعد في نظر الجيل العامل نوعاً من
الحمود وذلك يتضمن فكرة التحقيق والاكتمال والوصول
وهي فكرة تحمل العمل والجهد شيئاً لا داعي له ولا فائدة
فيه . وقد يكون جيلنا مشرباً بمضمونات الشعر القديم
وعندما وجد أن أشباح الماضي تعيش في هذه الأوزان قرر
أن يتركها فترة لينتي كياناً شعرياً في أوزن جديدة وربما
يتاح له الاستقلال الكامل فيعود إلى هذا القديم بنظرة
أصفى وبهم أعمق .

وأنه ليهما أن تشير إلى أن حركة الشعر الحر ، بصورتها
الحقة الصافية ، ليست دعوة لنيل الأحر الشطرية نسلاً
تماماً ، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل
محلها ، وإنما كإرسل ما ترمي إليه أن تدع أسلوباً جديداً يوفق
إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات
العصر المعقدة . ولا أظنه يخفى على السامعين أن بعض
الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع
بالوزن الحر . ولذلك لا نرى وحياً نرر به ميل بعض
الشائفة إلى أن يكتبوا كل قصائدهم بالأوزان الحرة . وقد
سبق لنا مثلاً حمس سنين أن تناولنا هذه الظاهرة بالنقد
الفصل في بحث مستقل . غير أن النطرق شيء مألوف
في تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية ، ونحسب أن كل
حركة تبدأ متطرفة أولاً ثم تتردد إلى الاعتدال بعد أن
تشهدها التجارب وتصلها الحاجة . ثم اننا على يقين من أن
كثيراً من المغالين في استعمال الشعر الحر سكرتليب في
السنين القادمة إلى الاعتدال والاعتزان ويعودون إلى الأوزان
الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم .

أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، فقلنا هذه المعالاة
التي تصاحبها وتلك الحدة والمصيبة التي نكتب بها بعض
انصارها التحمسين الذين يحسوا أن محاربة أدبنا القديمة
جزء من أهداف الشعر الحر . وكان من الممكن على الإطلاق
أن نبدع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الوهابيون في تمهيد
السييل إليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر
الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحدث أن
تراثه القديم قد كان هو النوع الذي ساقه إلى أنداع الحديده
ولعل انتكار القديم والمغالاة في التفوق منه مظهر من
مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم ، وقد لا يكون غريباً
أن يحس الفرد العربي في هذه الفترة من حياته شيء من
هذا . ولكننا على ثقة من أنه ، وهو سليل هذا التراث
الخصيب ، لا يمكن أن يبقى في هذا المستوى طويلاً ، ولا
بد أن يسير على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب .
وإذا ما سيدو له الشعر الحر نقطة صغيرة في تاريخه الكبير ،
وسيدرك ، أول مرة ، أن أوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة
النضج وبانت جزءاً حياً من تاريخه الأدبي المريق .

نازك الملائكة

بغداد

الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة في كتاب " الكتابة والتناص في الرواية العربية " للحبيب الدايم ربي

عبد الرحمن التمار

تمهيد

شكل البحث في التناص منطلقاً أساسياً لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية، فتعتبره سقفاً لعوياً معلقاً على ذاته. والتفكير في التناص يسمح بخلق مسارٍ تقوض مبدأ "نقاء" النص الإبداعي وتهدم "عزته"، فيُبنى النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية، ناهيك عن تدعيم "حوارية النص" بناءً على مرجعيتين الأولى فكرية والثانية جمالية. لهذا فقد جاء التفكير في التناص مقروناً برؤية جمالية ودلالية تجاه مفهوم "الحوارية" الذي صاغه "باختين" وطورته "كريستيفا"؛ باعتبارها مبدعة مصطلح "التناص"، ومرزة حدوده النظرية وتحليلاته النصية في التحقيقات الإبداعية الشعرية والروائية خاصة.

وبناءً على هذا التصور، يعد التناص من المفاهيم النقدية التي تمّ تشغيّلها في الدراسات النقدية للأعمال الإبداعية، لكشف كيفية بناء وانبناء الدلالة. مما يجعل التناص يتجلى في صورة بنية نصية، ومصطلح نقدي، ومهجع للتحليل والدراسة. وذلك ما نلمسه في المنهج النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي

في خطط الغيطني⁽¹⁾ "للقائد والمبدع المغربي" الحبيب الدائم ربي". فكيف يسط الناقد اشتعال "الكتابة" و"التناص" في النص الروائي "خطط الغيطني"؟ وما هي الأبعاد والمرجعيات التي تؤثر هذا الاشتغال؟ وهل ينسحب استجلي النصي "للكتابة" و"التناص" على مستوى البنية النصية الشكلية للرواية أم على مستوى البنية الخطائية؟ وإذا كان عليهما معا، ألا يطرح هذا التمييز إشكالية تجنيس الرواية، فينتج عنها التباس بين المرجعي/ الخطاب والنصي/ الشكل؟

1- هيكلية الكتاب ومحتوياتها العامة

يجدر بنا قبل الإجابة عن الأسئلة أعلاه - ولضرورة منهجية - تحديد الإطار الهيكلي للمنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" والذي جاء كما يلي:

- مقدمة تضمنت الدوافع الكامنة وراء اختيار الموضوع، ورصد حدوده، ثم تحديد متن الاشتغال، حيث تحكم مبدأ "علمنة الممارسة النقدية" في الناقد، فجعله يركز بحثه على نص واحد هو "خطط الغيطني"، وذلك تجاوزا لأي "إطلاقية" أو "تعميم" يفتقر لروح العلم مما يساهم في (تغيب جزئيات وتفاصيل ذات قيمة قصوى بدونها لا يستقيم فهم الظواهر) (خاصة النصوص الأدبية) فهما سديما ودقيقا (ص. 15). كما تضمنت المقدمة آفاق المعالجة النقدية للكتابة والتناص في النص الروائي، وتيارها النقدي المتمثل في (الشعرية بوجه عام، وشعرية التحليل السردية بوجه خاص) (ص. 20)، ثم الخلفية النظرية والمنهجية التي تسند هذه المعالجة النقدية، خاصة الأجهزة النظرية والمفاهيمية المؤطرة للنقد السوسيونصي كما بدأ مع "باختين"، وطورته "كريستيفا"، وعمقه "بييرزما". علاوة على مفاهيم نظرية التلقي مع رواد مدرسة كونستانس الألمانية، خاصة "ياوس" و"إيزر".

- الباب الأول، تضمن فصلين؛ الأول "من الكتابة إلى التناص" وتحكم فيه معيار "التحقيق"؛ لأن الناقد حاول أن يقترب من جذور "الكتابة" ومناقشة امتداداتها إلى حدود تبلور التناص "في سيرورة توحى بحركية النص الأدبي أما الثاني "التناص من المفهوم إلى المصطلح" فجاء مؤطرا برؤيتين؛ الأولى تعريفية، والثانية تصنيفية.

- الباب الثاني، عمل فيه الناقد على الإجابة عن إشكالية تجنيس النص الروائي "خطط الغيطني"؛ سواء ما تعلق بتجنيس الشكل، أم ما ارتبط بتجنيس الخطاب.

- الباب الثالث، تم فصل هو الآخر إلى فصلين، انصب الأول على معالجة اللغة والمتخيل الأسطوري في "حطط الغيطاني"، باعتبارهما من "آليات التناص". أما الثاني فتمحور حول "تذويت الملفوظات"، حيث يتحول الملفوظ السردي إلى خلفية نصية توجه القارئ صوب المتكلم في الرواية، وصورته الخاصة، ومدى استقلاليته النوعية.

- الباب الرابع، تضمن فصلين، انصب الأول على مقارنة "التشخيص اللغوي" في الرواية، وذلك من زاوية تفعيل مدونة "صورة اللغة" و"تنضيد اللغة" ذات السند الباختيني. أما الثاني "المرايا المتقابلة" فخصصه لمقاربة جمالية الفضاء النصي، عبر التركيز على رمزية البنية المعمارية لـ "حطط الغيطاني" من جهة، وعلى جمالية "الانعكاس الذاتي" في النص الروائي كما بلورها الناقد "لوسيان دالومباخ" L. Dailenbach في مفهوم "الانشطار".

- خاتمة جاءت معبرة "عن أفق دلالي وفني"، فاطلق فيها الناقد أولاً من تركيب النتائج والخلاصات، ومر ثانياً إلى الإجابة عن سؤال المهجية والمنهج، وانتهى ثالثاً إلى تقويم فني وفكري لنص "حطط الغيطاني".

2- الكتابة و التناص: دائرة التأسيس المفاهيمي

يتجه التأطير المهجي للموضوع النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية" نحو تشغيل مدونة نقدية دقيقة، عمد من خلالها الناقد إلى التأسيس المفاهيمي، عبر تفعيل مبدأ التنظير التاريخي في دراسة "الكتابة" و"التناص" داخل النص الروائي؛ بيد أن التأريخ عند "الحبيب الدائم ربي" لا يتخذ بعداً تحقيبياً واستعراضياً بأفكار المتعلقة بـ "الكتابة" و"التناص"، بناء على زمنية تداولهما ولحظة تحولهما، بل يتخذ صورة تأريخ نقدي ولود ومنتج؛ لأنه يتم فصل إلى تأريخ إستيمي، وآخر تحليلي.

قد يسمح هذا التصنيف برصد دقيق لمكوني الكتابة والتناص، وإبراز كيفية اشتغالهما في النص الأدبي؛ لأنه من زاوية الماهية تبدو الحدود متداخلة بين الكتابة والتناص، بحكم انبثاقهما على مبدأ الامتداد المفضي إلى إغناء الظاهرة الأدبية في ديناميتها التطورية، وجعل الحدود بين الكتابة والتناص وهمية. لهذا فحينما ننظر إلى "الكتابة" باعتبارها (ظاهرة

بينية ' فهي كيان يشتغل ، في استقلال نسبي ، وفق قواعده الخاصة وضوابطه المحايثة ، وهي في الآن عينه مندمجة في كيانات أخرى ، الأمر الذي يجعلها منغلقة بمقدار ومنفتحة بمقدار ، تبعاً لتزوعها إلى ربط الشكلي بالجوهرى ، الفردي بالجماعي ، الجمالي بالمعرفي ، الإبداعي بالاجتماعي (ص . 33) ، فإننا نستحضر بشكل مضمّر " التناص " باعتباره عنصراً بنائياً للنص الأدبي ومنه الروائي ؛ لأنه (ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص)⁽²⁾ من جهة ، كما أن الكتابة تؤكد الحوارية التناصية بين النصوص الأدبية من جهة ثانية . مما يدفع للتفكير في تشكل التناص في الرواية بناء على جدلية الداخل والخارج ، انطلاقاً من كون النص الأدبي (خاضعاً لتوجه مزدوج ؛ نحو نسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ، ونحو السيرة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب)⁽³⁾ .

ويبقى البحث في ماهية " الكتابة " و " التناص " منطلقاً جوهرياً اتخذه الناقد للتأسيس المفاهيمي لهذين المصطلحين النقديين ، فكانت المقاربة مؤسّسة على تفكيك بنية الجذر ، وتتبع مسار الامتداد . هكذا خضع البحث لمسار تطوري ؛ فكان الانطلاق من تقريب الجذور الأولى لانبثاق " الكتابة " من رحم " المطوق " (ص . 28) ، مروراً بالنظر في انتقال مفهوم " الكتابة " من صيغته الأولى المقترنة بالتدوين إلى صيغته الجديدة بفعل ظهور الطباعة (ص . 29) ، وصولاً إلى صياغة تعاريف نوعية عامة لا تنظر للجانب الوظيفي في مجال الأدبي (ص . 30) ، انتهاء برصد بدايات الوعي " بالكتابة " باعتبارها محالاً نظرياً شديداً الصلة بالظاهرة الأدبية ، بل تعد جوهر الفعل الإبداعي عمومًا كما عبرت عنها أعمال بلانشو ، سارتر ، بارت ، دريدا ، كريستيفا ، . . إلخ ، التي شكلت (محطات أساسية في طريق رد الاعتبار إلى الكتابة باعتبارها " جوهر الأدب " وتحويلاً لمراكز الاهتمام فيه) (ص 31)

وشكل الحديث عن الكتابة عند الناقد " الحبيب الدائم ربي " منطلقاً نحو مساءلة فعل القراءة بحكم العلاقة الجدلية بينهما ، لأن (فعل القراءة وفعل الكتابة يتطلبان تبادل المواقع) (ص . 35) . مما يجعل الإبداع الروائي " كتابة " لا يمكن فك مغالقتها وبناء دلالتها خارج فعل القراءة ؛ حيث يثمر هذا التواصل التفاعلي تنوع الدلالات النصية ، بحكم اختلاف التأويلات التي تقترحها الذات المتقبلة في صيرورتها التواصلية مع النص الروائي ، بحكم أن (النص كمفهوم نظري وكممارسة إبداعية ، كيان زئبقي متأب عن كل التحديدات والترسيمات) (ص . 44) . فيبقى النص الروائي بناءً لغوياً تتحاور بداخله عدة خطابات

لغوية وغير لغوية، مما يؤكد أهمية التناص في بناء النص الأدبي؛ حيث (يمثل التناص Intertextualité كآلية نصية وقرائية، واحدة من التقنيات الخطيرة التي تلجأ إليها الكتابة في بناء "النص الأدبي" على أنقاض نصوص أدبية وغير أدبية، وتزداد خطورتها حين تتحكم في هذه الحقيقة مقصدية واعية بها) (ص. 43). وهذا ما يجعل "الكتابة" و"التناص" خاضعين لمبدأ التعالق الجدلي والتفاعل البنائي، لأن (الكتابة تعتمد التناص كآلية استراتيجية في بناء النص وقراءته وتأويله، والتناص، بدوره، يحتاج إلى الكتابة كي يتمرأ ويشغل في النص) (ص. 46).

وتظل مقارنة علاقة الكتابة والتناص رهينة بضبط الإطار النظري لهذا الأخير، مما تطلب من الناقد البحث في نشوء وامتدادات التناص، بدءاً بالتعريف الذي صاغته "كريستيفا"، بناء على اجتهادات "باختين" (ص. 55) الذي جعله مبنياً على الحوار والتهجين والأسلبة (ص. 56)، مروراً بمجهودات "ج. جينيت" الذي قدم نموذجاً تؤكد تحقق التناص على مستوى الأجناس الأدبية (ص. 58-59)، وصولاً إلى "ج. ريكاردو" ومفهوم "التناص العام" (ص. 59)، و"ل. دالومباح" ومفهوم "الإنشطار" (ص. 59). ليتضح أن التناص هو (استحالة العيش خارج النص اللامتناهي)⁽⁴⁾، لأن النص الأدبي يمتلك بنية فنية ودلالية يعبر عن (حوارية بين واقعين (نصير) من طبيعتين متباينتين في نص واحد، إنه كلام عن تظهر المعيش كلعبة في بنية النص، عن تجلي تكوين النص وأصله Géno-texte في ظاهر النص Pheno-texte) (ص. 97) فيغدو التفكير في التناص تفكيراً في "العلاقات التناصية" المتنوعة والمحكومة بآليات دقيقة تساهم في التداخل والتفاعل اللغوي والنصي مثل: التحقيق، والتحويل، والخرق.

وأفضى حديث الناقد عن الكتابة والتناص في النص الإبداعي "خطط الغيطني" لجمال الغيطني إلى الخوض في الالتباس الأجناسي للكتابة الخطاطية. وقد تحكم في هذا الالتباس غياب تصنيف أجناسي لمؤلف "خطط الغيطني"، لتبقى المكونات النصية والمرجعية أساسية في تحديد الهوية الأجناسية. لذلك، فالتطبقات النصية والعناصر الفنية جعلت "خطط الغيطني" رواية، كما تعكسه عناصرها البنائية: أحداث، لغة سردية، زمن، مكان، محكيات متنوعة، إلخ، وقرائنها التأويلية؛ مما يعني أن ("خطط الغيطني" تجربة كتابية تحمر مسارها في اتجاه البحث عن افق للرواية العربية وإن كان لا

يحسم في جنسية هذا العنصر .) (ص . 96) فضلا عن ذلك فالالتباس الأجناسي لـ "خطط الغيطاني" ناجم عن تنوع المرجعيات الخطائية: تاريخية، وواقعية، وأسطورية، ليتماشى تصور الناقد مع رؤية "باختين" التي تقر أن (الرواية هي نوع أدبي ذو طبقات متعددة)⁽⁵⁾ . مما يجعل الكتابة والتناص في متخيل "خطط الغيطاني" يؤكدان التعايش الجمالي، المفضي إلى تعميق جمالية الاندماج بين عدة مرجعيات خطائية في النص الإبداعي، الذي تحول إلى (نوع من الإنتاجية)⁽⁶⁾؛ إنتاجية امتدت لالتقاط قضايا التاريخ في امتداداته الثلاثية، الماضي والحاضر والمستقبل (ص . 99)، وعناصر الواقع (ص . 102) بتجلياته الإحالية والشخصية (من الشخصوس) والتمثالية، ومكونات الأسطورة (ص . 112) بعناصرها الخارقة والخرافية والعيبية . كل ذلك جعل المرجعيات الخطائية المتنوعة تدعم التناص وتخدم الكتابة، (مما يزكي فرضية كون العيطاني في خطته يسخر الأسطورة والتاريخ والواقع لخدمة الكتابة لا العكس) (ص . 116).

3- سوسولوجية الكتابة والتناص

تعلن رواية "خطط لعيطاني" عن بعدها السوسولوجي، من زاوية مطارحة الناقد للكتابة والتناص، عبر اللغة الروائية، باعتبارها نسقا لسانيا واجتماعيا، لذلك (لا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاصر في الرواية على المستوى اللساني نفسه)⁽⁷⁾ . لهذا، حاول "باختين" أن يقدم تصورا شموليا للنص الروائي، الذي يغدو مجالا حواريا للتنوعات اللغوية والأصوات السردية والنصوص الإبداعية . وهو ما عمقته "كريستيفا" في مقاربتها للتناص وبعده الاجتماعي، ليتضح (أن النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحر، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه فحيثما يكون النص دالا فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه)⁽⁸⁾ .

نفهم، من هذا، أن النص الروائي لا يعكس واقعا بل يقدم تصورا عنه، لأن اللغة نسق لساني لا يمكنه التقاط الواقع في صورته الميكانيكية بل يوصل دلالات هذا الواقع فتغدو اللغة الروائية، من منظور الناقد، "آلية تناصية" تتخذ مظهرات عديدة في "خطط الغيطاني"؛ حيث امتلك التناص بعدا سوسولوجيا عبر حوارية عدة أنماط لغوية يحصرها "باختين" في ما سماه بـ "صورة اللغة" و "تنضيد اللغة"⁽⁹⁾ .

ويكشف الحضور اللغوي المتعدد والمتنوع في نص الغيطاني عن سوسولوجية الكتابة والتناص. ويبرز الناقد "الحبيب الدائم ربي" ذلك بدراسة اللغات المنقولة "نقلا أميناً" من أصولها ومصادرها النصية، واللغة المحولة عبر فعل المحاكاة لافتراضية لبنيات أسلوبية ولغوية مختلفة قديمة وحديثة. هكذا، فحضور لغة القرآن الكريم والشعر والتصوف والتعليم والإخبار والأغاني والمستنسخات والإعلانات والخطب... إلخ، في "خطط الغيطاني" تعبر عن تفاعل حوارى بين عدة مرجعيات اجتماعية ومعرفية، مما يساهم في تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس التحويل الإبيستيمولوجي والاجتماعي والتاريخي⁽¹⁰⁾.

ويتجاوز العد الاجتماعي في "خطط الغيطاني" بنية اللغة صوب المتخيل الروائي، خاصة المتخيل الأسطوري في مرجعياته الإسمية (ص. 138-139) والفعالية؛ لذلك فإن (خطط الغيطاني جعلت من المتخيل الأسطوري عنصراً بانياً لا غنى عنه في بلورة المسار السردي الذي تنتجه ذات كاتبة) (ص. 143).

4- الجمالي والمرجعي في النص الروائي

يبني الناقد "الحبيب الدائم ربي" جمالية الاندماج بين الاستيعقي والمرجعي في نص "خطط الغيطاني" عبر تعميق البحث في "صورة اللغة" بمفهوم "باختين"⁽¹¹⁾. وقد اعتمد الناقد مبدأ الإنتاجية في التفاعل مع المفاهيم الباختينية، مما جعل الجمالي والاجتماعي يتفاعلان في بنية الرواية، بل يتعمق الوعي بالعالم الروائي عبر علاقتهما الجدلية.

ويعمق الناقد البحث في الجمالية النصية عبر مساءلة "الفضاء النصي" للرواية، مادامت "خطط الغيطاني" (تأسس على تركيبات بصرية (كتابية) متنوعة، مألوفة في فن الخطوط وغير مألوفة في الكتابة الروائية) (ص. 187). فتنبني، بذلك، الأفضية في النص الروائي على جدلية الانغلاق والانفتاح، وعلى آليات تقنية وفنية كالتكرار والتحاوير والتشذير. وتعد اللغة حجر الزاوية في دمج المكون الاستيعقي والمرجعي في الرواية؛ حيث يضطلع "التشخيص اللغوي" بمهمة الإيهام بواقعية الحدث. لذلك فالناقد "الحبيب الدائم ربي" يدعم افقه النقدي، الرامي إلى تعميق جمالية الاندماج بين الجمالي والمرجعي في النص الروائي، بكشف جمالية الالتباس والإدهاش، التي تخلقها اللغة لدى المتلقي

(لدرجة أن الالتباس، المبني على التشخيص اللغوي والاشتراك اللفظي، قد يصل بهذا "القارئ-الكاتب" درجة التشكيك فيما إذا كان بصدد مكونات رمزية أو هو إزاء مكونات مادية) (ص. 194).

وتستمد الرواية أهميتها، عند الناقد، من جمالية التداخل الفصائي، حيث يتعمق التعالق بين الجمالي والمرجعي عبر الانشطار الروائي -بلغة دالومباخ- بنياته الوظيفية في نص "خطط الغيطاني"، لأن (الانشطار المدمج عضويا بالنص الخططي ذي الظاهر والباطن، والقائم بوظيفتي تأمل الكتابة وتأمل المعمار ما ينفك يؤجج التوتر بين النص وأبعاضه) (ص. 206).

على سبيل الختم

خلاصة القول إن المنجز النقدي "الكتابة والتناص في الرواية العربية: دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني" للناقد والمبدع "الحبيب الدائم ربي" مقارنة عميقة لبعض العناصر النصية السائدة للرواية. الكتابة والتناص: مقارنة أفضت إلى تشييد نسق نقدي يشتغل على جمالية الاندماج بين الجمالي والمرجعي داخل نص روائي ملتبس في هويته الأجنبية. ويتبين أن القراءة النقدية لـ "خطط الغيطاني" دعمت أهمية اللغة في تفسير الهوية النظرية بين الكتابة والتناص، وساهمت في إبراز قدرة اللغة، بأغماطها وبمجالاتها التعبيرية المتنوعة، على تحقيق جمالية الاندماج؛ لأن (التناص والانعكاس الذاتي للأدب ليس ملمحين محددين بطريقة نهائية، ولكنهما شكلان بارزان لاستخدام اللغة)⁽¹²⁾. وهو ما يؤكد الناقد "الحبيب الدائم ربي"، مركزاً على حركية اللغة واشتغالها النصي وانفتاحها على بنى تعبيرية متنوعة: (إن كتابة التناص في "خطط الغيطاني" تعددية لا على صعيد اللغات الموظفة فقط، وإنما على صعيد توظيف النصوص اللغوية وغير اللغوية، وخرقها ثم إعادة خلقها من جديد) (ص. 214). وذلك ما يجعل اللغة الروائية قوية في تعميق الربط بين الكتابة والتناص، فيتم تفعيل إنتاجية النص الروائي، وتحقيق جمالية التداخل بين الفني والمرجعي، وتعطيل كل مظاهر الانفصال بينهما.

الهوامش

- (1) الحبيب الدائم ربي، "الكتابة والتناص في الرواية العربية: دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الفيطاني"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 2004، وأرقام الصفحات في المقال التي لا تحيل على الهوامش هي أرقام صفحات الكتاب.
- (2) ترفيتاد تودوروف، "ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية"، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996، ص 124.
- (3) جوليا كريستيفا، "علم النص"، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط 2، 1997، ص 9-10.
- (4) حافظ محمد جمال الدين المغربي، "التناص المصطلح والقيمة، علامات في النقد"، المجلد 13، ج 51، مارس 2004، ص 275.
- (5) ميخائيل باختين، "الملحمة والرواية"، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط 1، 1986، ص 26.
- (6) O. Ducrot/T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éd. Seuil, 1972, p. 443
- (7) د. حميد حمداني، "النقد الروائي والإيديولوجيا"، المركز الثقافي العربي، بيروت/البيضاء، ط 1، 1990، ص 83.
- (8) جوليا كريستيفا، "علم النص"، مذكور، ص 9.
- (9) ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي"، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط 2، 1987، انظر على التوالي الصفحات: 52 - 108.
- (10) جوليا كريستيفا، "علم النص"، مذكور، ص 13.
- (11) تتحقق "صورة اللغة" عند باختين عبر (ثلاثة أصناف أساسية: 1/ التهجيز. 2/ تعالق اللغات القائم على الحوار. 3/ الحوارات الخالصة) (ص 108). ضمن، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، مذكور.
- (12) جوناثان كولر، "مدخل إلى النظرية الأدبية"، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2003، ص 53.

الجن وأحوالهم في الشعر الجاهلي

عبد الغني زيتوني

لم نكد نخلو أمة من الأمم القديمة من الاعتقاد بوجود عالم غير مرئي في هذه الحياة ، يزحر بمخلوقات غلك قوى خارقة ، تصنع الخير والشر ، دعيت تارة بالآلهة ، وتارة بالجن ، وتارة ثالثة بالأرواح . ماذا بحثنا في أخبار العرب الجاهليين وتصوراتهم فإننا نجد أنهم كانوا يتخيلون وجود كائنات خفية ، لها قوى خارقة ، تملأ بواديهم وفلواتهم ، وتتصف بمقدرة عظيمة وسطوة حادة تعمس حبيب ، وتصرص أحبا كثيرة . وقد دعوا هذه الكائنات بالجن .

فما المقصود بالجن ؟ جاء في لسان العرب (جن) « الجن : نوع من العالم ، سمو بذلك لأحسانه عن الاصغار ، ولأنهم سجنوا من الناس فلا يرون . واجمع حسن وهم الجنة وخبي مسوب إلى الجن أو الجنة والجان : أبو الجن ، خلق من نار ثم خلق منه نسله ... » .

عالم الجن :

لقد عرف العرب الجاهليون الجن معرفة واسعة ، حتى بلغ بهم الأمر أن جعلوا الجن عالماً شبيهاً بعالمهم في الجزيرة العربية . ذلك أن الجن يتألفون من عشائر وقبائل تربط بينها رابطة القرى وصلة الرحم ، فن قبائلهم الشهيرة قبيلة « مالك بن أقيش »⁽¹⁾ وقبيلة « بني الشيبان »⁽²⁾ . أما سكانهم فهي الأماكن المقفرة والمنازل المهجورة ، ذلك « أن الأعراب تزعم أن الله عز ذكره ، حين أهلك الأمة التي كانت تسمى ومار ، كما أهلك طيناً وجدياً وأمياً وجاسماً وعملقاً وثمود وعاداً ، أن الجن سكت

في منازلها وحمتها من كل من أرادها^(١٧) . وقد ذكر الأعشى حجراً ، وهي ديار ثمود البائدة ، وكيف أن الجن قد اجتمعت حولها نصوت وتصيح^(١٨) :

أو لم تَرَي حَجْراً وَأَنْتِ (م) حَكِيمَةٌ وَلِئَالِيهَا
إِنْ الثُّعَالِبُ بِالضُّحَى يَلْعَنُ فِي عَرَاهِهَا
وَالْجَنُّ تَمْرُفُ حَوْلَهَا كَالْخُبَشِ فِي عَرَاهِهَا

إن الشعراء الجاهليين قد أسهبوا كثيراً في وصف الأماكن المقفرة والفلوات الواسعة التي قطعوها ، وهم يسمعون عذيف الجن في نواحيها . ويظهر أن ذلك المرير لا يسمع إلا في محامل الصحراء الخيفة ، وفي المفاوز البعيدة في أحفاد الجزيرة لمربية . مهد الأعشى أيضاً يصف إحدى هذه المفاوز في قوله^(١٩) :

وَبِهَاءِ تَمْرُفٍ حَنَانُهَا مَنَافَتُهَا حَبَاتُ شَدْمٍ
كَأَيُّوْغَلٍ فِي تَصْوِيرِ رَهْمَةٍ لَدِيدَةٍ لِي نَسْمَعُ فِي رَحَائِلِهَا صِيحَاتِ الْجَنِّ
الْمَرْعِيَّةِ^(٢٠) :

وبلدة مثل ظهر الترس موحشة للجن ، بالليل ، في حافاتها زجل وذام زهير بن أبي سلمى يصور في شعره بلدة نائية عن العمران ، قد توطنت فيها الجن فأصبحت ممتلئة بأصواتهم الخيفة ، حتى إن الثعالب لتصرخ مذعورة منها^(٢١) :

وَبَلَدَةٍ لِأَثْرَامِ خَائِفَةٍ زَوْرَاءَ مَغْبَرَةٍ جَوَانِيهَا
تَسْمَعُ لِلْجَنِّ عَازِفِينَ بِهَا تَضَخُّ مِنْ رَهْبَةٍ ثَمَالِيهَا

وذكر طرفة بن العبد في شعره طريقاً مجهولة ، قد توطنها الجن منذ أقدم الأزمان فهم يملؤون جنباتها بصيحاتهم وصرخاتهم^(٢٢) :

وزكوب تمزق الجب به قبل هذا الجيل من عهد أنذ
وكذلك فإن بشر بن أبي خازم يصور أرضاً قفراً ، في وقت الظهيرة ،
حيث الشمس ترسل لهيبها وشواظها على الرمال ، هذه الأرض لا مؤنس
فيها إلا عذيف الجن ، وياله من أنس موحش^(١١) :

وخزق تمزق الجبان فيه فيأفبه يطير بها الثمام
والحن في تصور الجاهليين لا يكتفون بارتداد الأماكن المقفرة والمنارل
المهجورة ، وإنما يتخذون مطاياهم من حيوانات الصحراء متقلين عليها ،
ولاسيما الحيوانات التي تعيش في مواطنهم ، كالعام والظباء واليرابيع
والقناقد والحيات والمقارب وما شابهها^(١٢) .

وقد قدمنا أن الحن نكوّن قبائل لها زعموها ، وربما ظهر أفرادها
للغرب وتكلموا معهم بكلام بهيموه من دسك شعر يسب إلى شمر بن
الحارث الصبي . وصفت فيه اجتماعه بامر من سدت الحن ودعوته لهم إلى
الطعام^(١٣) :

ونار قد حضأت بعيد هذيه بدار لا أريد بها مقامها
سوى تحليل راحلية ، وعين أكلتها محافة أن تنامها
أتوا ناري فقلت : منون ، قالوا : نراة الجن ، قلت : عموا ظلاما
فقلت : إلى الطعام ، فقال منهم زعيم : نخذ الإنسان الطعاما
فإذا حدث أن قتل إنساناً أحد أفراد الجب ، عامداً أو خطأ ، فإن
قبيلته تشور ثائرتها ، وتنهض للثأر من القاتل الإنسي وقبيلته ، كما هي
عادة الجاهليين في الثأر . ولا يحدث ذلك في هدوه ، وإنما تتعنه ضجة
صاخبة وغبرة عظيمة تكاد تحجب السماء عن الأعين ، مما يدخل الرهبة في
نفوس البشر .

ومصدق ذلك هذه الخرافة التي وردت عن الجاهليين إذ زعم أن جنياً أتى إلى مكة وطاف بالكعبة ثم عاد ، حتى إذا كان في بعض دور بني سهم قتله رجل منهم ، فثارت بمكة غيرة عظيمة لم تبصر لها الجبال ، وأصبح من بني سهم على فرشهم صوقي كثير من قتل الجن . فنهضت بنو سهم وحلفاؤها ومواليها وعبيدها ، فركبوا الجبال والشعاب ، فما تركوا حية ولا عقرباً ولا خنفساً ولا شيئاً من الهوام إلا قتلوه لأنها مطايا الجن . فأقاموا بذلك ثلاثاً ، فسمعوا في الليلة الثالثة على جبل أبي قبيس هائفاً يهتف بصوت له جهوري : « يامعشر قريش : الله الله فإن لكم أحلاماً وعقولاً ! اعذروا في بني سهم ، فقد قتلوا من أصناف ما قتلنا منهم ، ادخلوا بيننا وبينهم بالصلح ، نعطيهم ويعطوننا العهد والميثاق ألا يعود بعضنا لبعض سوء أبداً » . فعملت قريش ذلك . واستوثقوا لبعض من بعض ، فسميت بنوهم « الفياطلة » قتل الجن ٩٣ .

ومن هنا عهد أن الحر ، في رجم خهنيبر ، أشبه شيء بالبشر ، وخاصة بالعرب ، فهم يعتقدون في مكة اعتقاد العرب فيها ، فيطوفون بكعبتها ، ثم هم يشارون لقتلهم ، وإذا حزبه الأمر تحالفوا مع الإنس كما تتحالف القبائل العربية على عدم الاعتداء .

صورة الجن :

إذا أردنا معرفة الجني وصورته الحقيقية ، في أذهان العرب الجاهليين ، فإننا لانكاد نمثر على نص يوضح لنا هذا الأمر ، وإنما توجد هنالك صفات عامة ألصقتها بعضهم بالجن ، ومع ذلك فإن صورة الجني تبقى مبهمة غير واضحة المعالم . فالشاعر لبيد بن ربيعة يذكر في معلقته جن البدي ، ويصفها بأنها رابية الأقدام ، بما قد يوحي بأنه يتصور الجن

ذوي قامات مديدة وأرجل طويلة ، ومن ثم فإن أجسامهم ضخمة هائلة^(١٧) :

وكثيرة غرباؤها مجهولة ترجى نوافلها ويخشى ذامها
غلب تشذر بالدحول كأنها جنّ البديّ روايساً أقدامها^(١٨)
ويبدو أن الجن يتعاونون في الأحجام والأشكال ؛ فمنهم العامة
ومنهم المردة عتات الجان ، وربما كان هؤلاء هم الذين يكلفون أصعب
المهام ، وقد أشار الأعشى في شعره إلى أحد أولئك المردة ، حيث انتصب
في عمق البحار ، يحرس لؤلؤة كبيرة ، مانعاً عنها الغواصين الذين يبذلون
جهدهم في الوصول إليها والظفر بها^(١٩) :

ومارّة من عواف البحر بحرسها دويقة متمدة دونها نرقا^(٢٠)
ليست له غفمة عنها يظيف بها يحشى عنها نرقى لارين والشرقا
وأقوى أنواع البحر لما تمكته معينة ، وحل أهمها أرض عبقر . وقد
بيّن الجاحظ أن لعرب خهيين يفرق بين مواضع الخ إذ قال : « فإذا
نسبوا الشكل منها إلى موضع معروف فقد خصوه ، من الحبث والقوة
والعرامة ، بما ليست لجلتهم وجمهورهم ... ولذلك قيل لكل شيء فائق أو
شديد : عبقرى »^(٢١) . فجن عبقر جن متميزون من جلتهم وجمهورهم
بالحبث والقوة والعرامة ، ولعلهم متميزون أيضاً بالشكل والصورة . وقد
ذكر زهير بن أبي سلمى جن عبقر ، مشبهاً فرساناً بهم ، في قوله^(٢٢) :

(١) (البديّ : وادٍ لبي عامر بنجد . وقيل : البديّ في هذا البيت البداية . انظر
معجم البلدان (البديّ) . وديوان ليلى ٢١٧ . وشرح القصائد السبع لآل الأبياري :
٥٨٧ / المجلة] .

(٢) (النرق : شبيهة بالنقرج . ودونها : يعني دين الدرة . (اللسان -
نرق) / المجلة] .

إذا فزعوا طاروا إلى مستغيثهم طوال الرماح لاضفاف ولا عزل
 بجبل عليها جنة عبقرية جديرون يوماً أن ينالوا فيستعلوا
 وشبه حاتم الطائي الفتيان الأقوياء على الخيل ، وهم يشهرون رماحهم ،
 بجن عبقر^{١٣٦} :

عليهن فتيان كجئنة عبقر يهرون بالأيدي الوشيح القوما
 مقدرتهم :

إذا كانت صورة الجن غامضة في الشعر الجاهلي فإن مقدرتهم الماثقة
 تبدو جلية واضحة ، فإذا أرادوا وصف الفرسان بالقوة الشديدة والشجاعة
 السائلة فإنهم يشبههم بحسن ، مما يدل على تصورهم الجن ذوي مقدرة
 عظيمة وقوة هائلة **مقتلاً عن الأبيات السابقة** فإن السمة الديبائي يشبه
 الفرسان الأشداء بجن على ظهور الخيل^(١٣٧) :

جنٌ عليها مساعير لحرهم ثم نعرنين من فتى ومن شيب
 ويقول أيضاً في صورة مماثلة^(١٣٨) :

وضرب كالقيداح مومات عليها معشر أشباه جن
 والجن في مقدرتهم أن يبنوا البناء المؤلف من أعمدة كبيرة وحجارة
 ضخمة ، يعجز البشر عن حملها أو جلبها من أمكنتها ، لذلك نسب كثير
 من العرب الجاهليين بناء مدينة تدمر إلى الجن ، ويؤكد التابفة هذه
 النسبة في قوله مادحاً النعمان بن المنذر^(١٣٩) :

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهه وما أحاشي من الأقوام من أحد
 إلا سليمان إذ قال الإله له ثم في البرية فاحدوها عن الفئد
 وحيي الجن إني قد أذنت لهم يبنون تدمر بالصقاج والعمد
 لقد اعتقد العرب الجاهليون أن الجن يسخرون تلك المقدرة الخارقة في
 أمرين هما : الخير والشر ،

قوى الخير وشياطين الشعراء :

إن الجن قد ينعمون بالناس إما رداً على جميل صنع لهم ، وإما إذا كانوا يملكون موهبة شعر فإنهم حينذاك يلازمون شعراء معينين ، يلهمونهم النظم ويوحون إليهم بالجيد من القول .

ففي تصور الجاهليين أن بعض أماكن الجن تمتلئ بالرزق الوفير ؛ فهي بحسب قول الجاحظ : « من أخصب البلاد وأكثرها شجراً وأطيبها ثراً ، وأكثرها حباً وغنياً وأكثرها غنلاً وموزاً »^(١٣١) . والعرب الذين يكونون قرب تلك الأماكن ، ولا يكون بينهم وبين الجنة عداً ، فإنهم ينعمون بتلك الخيرات وتطيب لهم الحياة وتقر أعينهم بذلك الجوار^(١٣٢) .

وإذا أعد أحد العرب حباً من غير أن يشعر ، فإن هذا الحبي لا ينسى المعروف . وفي بعض متطراً فرصة يكون فيه لعربي محتاجاً إلى المساعدة ، عند ذلك يقدم له نمر ونجريه حين الجراء^(١٣٣) .

ومن المعروف أن اليهوديين القدماء كانت لهم الهات للشعر ، يستلهمونها قصائدهم ويتمون به فصحهم من صور جميلة وأخيلة مبتكرة . وكذلك كان شأن الشعراء الجاهليين ، إذ كانوا يدعون أنهم يتلقون الشعر من كائنات تتمتع بمزايا خارقة ، لكنهم لم يجعلوها آلهات أوربات ، وإنما تخيلوها شياطين من الجن . فكانوا « يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً ، يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر »^(١٣٤) .

فن ذلك ما كان يدعيه الأعشى من أن له جنياً اسمه منخل ، يلازمه ويلقي على لسانه الشعر . فينتصر به على الخصوم والأعداء ، ويفصح به الشعراء المهجائين . وقد صور ذلك في قوله يهجو قوماً استعانوا عليه بشاعر يدعى جهنم ، فاستعان عليهم بشيطانه^(١٣٥) :

فلما رأيت الناس للشرا أقبلوا وشابوا إليسا من فصيح وأعجم

دعوت خليلي مشحلاً ودعوا له جهنم جندعاً للهجين المنهم
حبائي أخِي الجني نفسي مداؤه بأفبح جياش العشيات خضم
فقال ألا فانزل على المجد سابقاً لك الخير قلْدُ إذ سبقت وأنعم^(٣)
وقد ذكره في موضع آخر من شعره ، وأشار إلى أنه خليل يلازمه دائماً ،
وأنه شيطان شعر يعينه على إجادة الشعر والنبوغ فيه^(٤) :

وما كنت شاجراً ولكن حبتي إذا مسحل سدى لي القول أنطق^(٥)
شريكاً فيما بيننا من هوادة صفتان : جني وإنس موثق
يقول ، فلا أعيا لشيء أقوله كفاني لاغي ولا هو أخرق
وكان حسان بن ثابت يرمي أيضاً أن له حياً يهيمه الشعر ، ويوشيه
أحسن الوشي ، ويجوده فيطفر به على الشعراء^(٦) :

لأنرق الشعراء من أنظموا من لا يوافق شعزم شعري
إني أبي في ذلك حي ومقالة كفاطع الصخر
وأخي من الجن نصير إذا حاك الكلام أحسن الجبر
وعلى هذا فإن الجن قد ينفعون الناس فيقدمون لهم العون ويلهمونهم
الجيد من الشعر إذا كانوا شعراء . غير أن مناعتهم تكاد تكون في مجال
ضيق ، وفي حوادث قليلة ، أما ضررهم فهو المشهور عنهم .

لوى الشعر :

لقد كان العرب الجاهليون يخشون الجن خشية شديدة ، وكانت

(٣) | يقول علقمق ديوان الأعشى الدكتور محمد حسن (ص ١٢٧) معلقاً على البيت :
« قلْد (على الباء المجهول) ، أمر من الفعل للمي للمجهول . وهو عريب لم أره ، ولكنه
مشت بهذه الصورة في كل نسخ الديوان ، ولعل وجه الكلمة قلْد (فعل أمر) / الملة | .
(٤) | قال علقمق ديوان الأعشى (ص ٢٢٩) : « شاجراً ، قالوا إن معناها
متعلم » / الملة | .

تشيع بينهم أخبار عن أفراد قتلهم الجن أو اختطفهم أو سلبهم شيئاً من إنسانيتهم : « فقد قتلت الجن مرداس بن أبي عامر وقتلت سعد بن عبادة ... واستهوا سنان بن أبي حارثة ليستفحلوه قات فيهم ، واستهوا طالب بن أبي طالب فلم يوجد له أثر واستهوا عمارة بن الوليد بن المغيرة ، ونفخوا في إحليله فصار مع الوحش » (٣٨) .

وفضلاً عن ذلك فإن الجن يترصدون من يدنو من أماكنهم ، متعمداً أو غالطاً ، فيثيرون في وجهه التراب ، مما يؤدي إلى عماء أو قتله . بل إن منهم متخصصين شرور معينة حيث إنهم يخيلون الناس ويلبونهم عقولهم . لذلك ساءم العرب بالحسل والخيل . وقد ذكرهم أوس بن حجر في قوله (٣٩) :

ليلي بأعلى ذي مبارك منزلي حلاء تبادي أهله فتحملوا (٤٠)
تبدل حالاً بعد حاب عهدته تسرح جنان بين وخيل
وافتخر حاتم الطائي بأنه يجود على الإس والجن من جبل وغيرهم كرماء وعطاءً ، فقال (٤١) :

مهلاً ، نواز ، أقلل اللوم والعذلا ولا تقولي لشيء فأت ما فعلا
ولا تقولي مالي كنت مهلكه

مهلاً ، وإن كنت أعطي الجن والخيل (٤٢)
وكان من أعظم مصائبهم وأقسى شرورهم ما يسيبونه من داء قاتل ومرض

(5) | قال محقق السديوار (ص ١٦) : فضلاً عن معجم ما استعجم للبكري ، دو

مشارك : موضع في ديار بني نمير / المجلة () .

(6) | البيت من شواهد لسان العرب (خيل) وقال في تفسيره : « الخيل : ضرب من

الجن يقال لهم الخابيل ، أي لا تصدلي في مالي ولو كنت أعطيه الجن ومن لا يثني عليّ » / المجلة () .

ميت هو الطاعون ، إذ كان الجاهليون يتصورونه طعناً من الشيطان ، لذلك دعوا الطاعون برماح الجن . وقد زعم هذا الزعم حسان بن ثابت حين أرجع طاعوناً حل بالشام إلى وخز الجن ، فقال^(٣١) :

فأعجل القوم عن حاجاتهم شعل من وخز جن بأرض الروم مذكور
وبخوفهم الشديد من شر الجن فإن كثيراً منهم كانوا ، إذا نزلوا أرضاً
منقطعة عن العمران قام أحدهم واستعاذ بالحي ، سيد تلك الأرض ،
ليدراً عنهم الأذى . وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا الأمر في قوله
تعالى : ﴿ وأنه كان رجال من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادهم
زعيقاً ﴾^(٣٢) .

وجاء في تفسير لاية : . كانت عادة العرب في إخالية أنهم إذا
نزلوا وادياً أو مكاناً موحشاً ، من لبري وغيرها ، يعوذون بمقيم ذلك
المكان من الجن أن يصيبهم شيء يسوؤهم . كما كان أحدهم يدخل بلاد
أعدائه في جوار رحى كبير ودسمه وحدرته ، فل رأ الجن أن الإنس
يعوذون بهم من خوفهم منهم ، زادهم رهقاً أي خوفاً وإرهاباً وذعراً^(٣٣) ،
وحينما كانوا يعوذون بالجن فإنهم كانوا يخاطبونهم بلهجة ، فيها التذلل لهم
والتجيد لسيدهم ، كي يمن عليهم بالرعاية والحماية . قال أحدهم ، وقد نزل
أرضاً موحشة^(٣٤) :

هيا صاحبة الشجر اهـل أنت ما نعي

فإني ضيف فـازل بفنائكا
وإنك للجنان في الأرض سيد ومثلك أوى في الظلام الصالكا
ولكن يبدو أن التعوذ لا يفيد دائماً ، فهذا رجل استعاذ بمقيم وادٍ نزل
فيه ليحميه هو وولده ، فلم يمنع ذلك من أن يأتي أسد ويفترس ابنه ،
فعبّر عن خيبته بقوله^(٣٥) :

قد استمذنا بمظلم الوادي
من شر مافيه من الأعادي
فلم يحزننا من هزبر عادي
فكائنات الجن تملأ الصحراء ، ولاسيما الأماكن النائية عن العمران ،
وللجن في مخيلة العرب الجاهليين أشكال هائلة مخيفة ، وقوى للخير
ينفصون بها الناس ، وقوى للشر ترهبهم وتفرعهم . ولعلنا لانعلو إذا
قلنا إنه لو اقتصرت لدينا تفصيلات أكثر عن تلك الحوادث وأمثالها من
عالم الجن لجئنا لأساطير عربية متكاملة ، لاتقل عن أساطير الأغريق
القدماء خصباً في الخيال وغنى في التصوير .

المتعلقات

- (١) السورة النبوية ١ : ٤٢٣ [انظر حيرة ابن هشام - عرض رسول الله صلى الله عليه وسلم نفسه على القبائل] .
- (٢) شرح ديوان حسان بن ثابت : ٤٢٣ [يشير إلى قول حسان بن ثابت :
ولي صاحب من بني النضير
انظر الحيوان للجاحظ ٦ : ٢٢١ ، وقار القلوب للشمالي : ٥٥ ، ولسان العرب - ثصب] .
- (٣) الحيوان للجاحظ ٦ : ٢١٥ . [وانظر محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣٦] .
- (٤) ديوان الأعمش : ٢٥٦ .
- (٥) الديوان ٢٧ .
- (٦) الديوان : ٥٩ .
- (٧) ديوان رهير : ٢١٢ .
- (٨) الديوان : ١٣٤ .
- (٩) الديوان : ٢٠٢ .
- (١٠) الحيوان ٦ : ٤٦ - ٤٧ . [محاضرات الأدباء ٤ : ٦٣٦] .
- (١١) الحيوان ٦ : ١٩٦ - ١٩٧ .

- (١٢) أخبار مكة للأزرقي ٢ : ١٢ .
 (١٣) ديوان لبید : ٣١٧ [الحيوان ٦ : ١٨٩ ، غار القلوب : ١٨٧] .
 (١٤) ديوان الأعشى : ٣٢٧ .
 (١٥) الديوان ٦ : ١٨٨ - ١٨٩ ، [غار القلوب : ١٨٧ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٢٦] .
 (١٦) الديوان : ٢٥ ، [الحيوان ٦ : ١٨٩ ، غار القلوب : ١٨٨] .
 (١٧) الديوان ٦ : ١٨٩ ، [غار القلوب : ١٨٧] .
 (١٨) الديوان : ٩٩ .
 (١٩) الديوان : ٢٠٠ .
 (٢٠) الديوان : ١٢ ، [الحيوان ٦ : ١٨٩ ، ٢٢٢ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٢٢] .
 (٢١) الحيوان ٦ : ٢١٥ .
 (٢٢) الحيوان ٦ : ١٨٢ .
 (٢٣) عجائب المخلوقات : ٢٢٩ [وانظر جمهرة أشعار العرب : ٤٩ - ٥١] .
 (٢٤) الحيوان ٦ : ٢٥٥ [غار القلوب : ٥٥ ، رسائل أبي الصلاء المري (ط
 مرعيوث) : ٦٦ - ٦٧] .
 (٢٥) ديوان الأعشى : ١٢٥ [وانظر الحيوان ٦ : ٢٢٦ ، غار القلوب : ٥٥ ، رسائل أبي
 الصلاء المري : ٦٦ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٢٠] .
 (٢٦) الديوان : ٢٢٦ [وانظر جمهرة أشعار العرب : ٥٤] .
 (٢٧) الديوان : ١٧٣ .
 (٢٨) الحيوان ٦ : ٢٠٨ - ٢١٠ ، [وانظر محاضرات الأدباء للرافعي ٤ : ٦٢٩ ، ٦٣١] .
 (٢٩) الديوان : ٩٤ [الحيوان ٦ : ١٩٥] .
 (٣٠) الديوان : ٧٣ .
 (٣١) ديوان حسان : ٢١٩ [وانظر الحيوان ٦ : ٢١٨ - ٢٢٠ ، غار القلوب :
 ٥٣ ، محاضرات الأدباء ٤ : ٦٢٩] .
 (٣٢) سورة الجن : الآية ٦ .
 (٣٣) تفسر لمن كثير : ٤٢٨ [وانظر حجة ابن هشام ٩ : ١٩٠ - ١٩١ ، ومحاضرات
 الأدباء ٤ : ٦٣٠] .
 (٣٤) بلوغ الأرب ٢ : ٢٣٦ .
 (٣٥) بلوغ الأرب ٢ : ٢٢٦ .

مصادر البحث

- إن أهم مصادر البحث ، فضلاً عن القرآن الكريم ومولودين الشعراء ، هي :
- أخبار مكة للأزرقي - مكة ١٢٥٢ هـ .
- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب لمحمود شكري الألوسي - مصر ١٢٤٢ هـ .
- الحيوان للجاحظ ، نجح عبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- عجائب المهنقات وغرائب الموجودات للقزويني - ١٩٧٠ م .
- [وقد أورد الدكتور جواد علي في كتابه الفصل ولأسيا الجزء السادس كثيراً من أخبار الجن في المأهلية مشفوعة بذكر مصادرها] .



البنية الحقيقية على فن الخليل.. بيان العواد عن الشعر المنشور / قصيدة النثر

محمد حبيبي

هل كان مطلوباً من العواد أن يكون شاعراً منفرداً في مرحلته؟ فتكون منطلقات مراجعة نتاجه الشعري على هذا الأساس؟ فننتهي إلى أن القيمة الشعرية بمسيرة العواد الشعرية لا تعدو التجديد الشكلي، في نصوص أجهدها الذهنية؟ أم أن مقياس جدة الأفكار، وجراءة الطرح، وانفتاح الأفق، في النتاج الكتابي الإجمالي، هي الأسس التي ينبغي إعادة النظر في ضوئها.. بوصف نتاجه خطاباً شمولياً كلياً لا يقبل التفتيت والتجزئ..

إذا نظرنا لخطاب العواد، من حيث سمة (تجدد الطرح المستمر)، سنجد استباقه لمحيطه، بجرأة المغامر في استشراف مستقبل لانتهائي الانفتاح والاستشراف، لكل ما كان يريده شخصياً لمجتمعه ويطمح إليه..

مسائل وقضايا عديدة (لفرط قيمتها) لاتزال قيد الكشف والتجلي، عبر أفاق توقعات اجتازت محيط العواد الزمني.. لا لتثبت وعيه الاستباقي بحتميات تحولات واقعه المعاصر (بشقيه الحياتي - والكتابي) - كما يبصرها بحسبه الحاد أكثر من غيره - بل وصولاً لحقائق مازالت وليدة التحقق والتكشف بواقعنا نحن، وعقب نصف قرن..

ولنضرب على ذلك مثلاً بفكرة واحدة، تجسدت بإحدى مقالاته، تتمثل هواجسه وتضميناته التحديثية، فيما يتعلق بالشق الحياتي..

من من معاصريه كان على ذات المقدرة في التواصل ومواكبة التخیل وهو يقرأ (رسالة العواد إلى أخته ساعدة، ليدرك لحظتها أن العواد كان يصف بدقة فكرة البريد الإلكتروني بوقتنا الحاضر، وهو يقول برسالته ويصف سرعة وصولها، أن (مصلحة البريد) ستوصل رسالته هذه إلى أخته ساعدة، بسرعة البرق، عبر ما اصطلح له حرفياً (البريد الكهربائي)..

لن يطيل القارئ التعجب، لكون فكرة الرسالة وعنوانها كافيان للدلالة على أن (الحجاز بعد خمسمائة سنة)، واحدة من مئات الجزئيات التي ينبغي إعادة قراءة نتاج العواد في ضوء التماعاتها)..

إن مخيلة بهذا المقياس الكوني للزمن، من الطبيعي أن تقسو على محصلتها النصوصية الإبداعية، فلا يتمخض عنها سوى ضعف ذات اليد في الإحاطة بالأمانة لطبيعة دوران الأفكار داخلها.. لذلك فمن طبائع هذه المخيلات (أنها لا تكشف عن نجاح مقدراتها)، سوى بمقدار نجاحها فحسب، في الكشف عن أطوار خذلانها لنواتها بوصفها نواتاً إبداعية بالدرجة الأولى، متوافقة ومقاييس الإبداع والتفكير المحيط بها.. المحيط المرتنن عادة لمقاييس العادة.

ولأن هذه الذات القلقة طبيعتها الرفض المستمر للارتئان إلى فكرة وحيدة تخلص لها (بحسب المفهوم المستقر في ذهن المحيط عن مقدار جدة الفكرة وقيمتها)، فهذه الذات ما إن تقبض على فكرة جديدة، حتى تقفز لأخرى، أكثر جدة ومغامرة.. ولا يهمها انتظار قياس وثباتها بمقاييس (النجاح والفشل التي يقيس بها المحيط الزمكاني خطواتها)، لأن البحث عن الجدة والمغامرة والإثارة، هي المتعة الوحيدة التي تتوافق وطبيعتها.. ولأن متعة الاستكشاف هذه تمثل هاجسها الوحيد في فهمها لقيمة الفكرة كفكرة..

تجدد مستمر، يتساوى فيه بمنظورها جناحا (التوفيق وعدم التوفيق)، في حين تكون الحيلة والحذر الشديداً، والتحسّب من مغبات المغامرة، سمات وشروط المتحسسين من الفشل، ممن يفكرون ألف مرة قبل دفع نواتهم خطوة واحدة للأمام..

في الشق الكتابي: لم يكن أحد يتوقع أن العواد في ربه على المشتعين عليه، جراء اعترافه وتأييده وحماسه علناً (للشعر المنثور)، أنه كان يصف تقريباً التحولات الحالية بالمشهد الشعري الحديث، وما تشهده (قصيدة النثر) من تنامي شعبيتها في ذوائق الأجيال المتصاعدة، كتاباً وقرأاً (شئنا ذلك أم ابيناه، اعترفنا بذلك أم انكرناه . فثلاثة آلاف كتاب مصنف على أنه قصيدة نثر خلال عامين بعالمنا العربي، رقم ليس من السهل التفاضل عنه) مقابل الأشكال الشعرية الموزونة (كلاسيكية، وحديثة)...

ولعله من قبيل المصادفة فحسب، أن دُشّن ليلة أمس موقع (قصيدة النثر السعودية)، على شبكة الإنترنت!! أسوة بمواقع قصيدة النثر التونسية، والمصرية، وغيرها...

- ليس حماساً مؤقتاً أن كتب العواد بيان (الشعر المنثور) على امتداد ثلاثين صفحة!!

- وليس حماساً مؤقتاً أن يقول العواد: «الشاعر الواعي الذي يستحق الخلود، ليس هو ذاك الذي يحسن المديح والهجو والغزل والبكاء، فينظمها من بحر الطويل أو من البسيط، أو من الكامل... إلخ، ولكن هو ذاك الذي يخلق ويبثع ويبعث... لا فرق إن عبر بهذا الشعر نظماً أو عبر به نثراً... فالقالب لا يحكم على الروح»...

- أو قوله: «والشعر المنثور لا وزن به ولا قافية، ولا يتقيد بتفعيلة، إلا إذا جاء شيء من ذلك عفو الخاطر، ولا يخرج عن الشعر أن الفاظه منفردة لا نظام

لها، فالنظام ليس هو الشعر... وإنما الشعر شيء آخر، يكمن وراء اللفظ
وراء المعنى، وراء النظام.

- بل إن العواد كان يتحدث باقتناع تام بهذا الشكل، ويمكن للباحثين عن مفهوم
العواد النظري للشعر، أن يجدوا في بيانه إعادة صياغة، وتحريراً لمفاهيم
العواد للشعر إجمالاً، من خلال حديثه عن الشعر المنثور (قصيدة النثر)..

- فقد توصل إلى أن (الشعر المنثور أساس صريح لفهم الشعر باعتبار أن
الشعر رفض لأي مفهوم، بوجود سيطرة قَبَلية)، «اللفظ والمعنى والفكر يجب
أن تنطلق.. أن تتحرر.. أن لا يسيطر عليها شيء من خطط مقدماً»..

- ووصل تمام الاقتناع بالعواد في تأييد الشعر المنثور إلى حد السخرية والتهكم
بمسوغات من حاجته بمفهوم **ابن رشيق** للشعر، ذاهباً إلى أن ابن رشيق
واضربه ممن نعتهم تارة بالرشقيين، وتارة بالجزافيين، المرتهنين لمبدأ العادة،
التي لا تصح مبدأ في تعريف الشعر..

إلى أن هؤلاء حريٌّ بهم التراجع مبكراً عن موقفهم «المشدد هذا من
الشعر المنثور»، المجمع عليه بكل آداب العالم.

لأنهم سيتراجعون عن موقفهم منه، أسوة بتراجع القائلين بأن مكة لا
يصح تسميتها بلدا كجدة، لخلوها من سور يحيط بها، فلما هدم سور جدة،
ساغ لديهم حينها تسمية مكة بلداً..

وأن الشعر المنثور ليس هو الجنائية على فن الخليل وعلى سمعة الخليل،
وعلى وعي الخليل وذكائه كعبقري ومخترع.. وفنان.. وليست الجنائية عليه هي
الشعر المنثور نفسه، لأن هذا الشعر، لا يجني على أوزان الخليل، ولا ينكرها في
أماكنها، ولا يدعو إلى محو الشعر المنظوم من الوجود.. بل يقوم معه في صعيد
واحد، وكلاهما فن معترف به، له خصائصه، وله بعد ذلك أثره في النفوس.. إلى
أن يقول: «وإني لزعيم أنه لو وجد الخليل بيننا لحيا الشعر المنثور، بأحر

التحيات، لأنه بطبيعة ذكائه وشفوف حسه العبقري، يدرك الفنون، ويميز الدقائق، التي تكون شخصياتها، رغم أنه ليس بشاعر».

ذهب العواد إلى وصف (الشعر المنثور) بالأدب العالي، الأدب الذي يتجاوز (حدود الشخصية المحلية ويتخطاها إلى ما هو أبعد)، فميزة كل أدب عال أن يخاطب الإنسان فرداً وجماعة، ويفكر في حل مشكلات الإنسان، بوصفه بشراً.. لا بوصفه سعودياً، أو لبنانياً، أو عراقياً، أو مصرياً، أو إنكليزياً.. مستشهداً في ذلك بصلاحية شعر المتنبي، الذي لم يخضع فيه تجربته لعراقية حيث نشأ، ولا لشاميته أو مصريته حيث أقام وتنقل.. وكذا شكسبير.. بل جعلاً أدبيهما صالحين لكل مكان وزمان، وإن لم يكن الشعاران ممن يعجبان طه حسين، على حد قول العواد.

واللافت للنظر أن العواد قد استشرف بهذه السمة (العولية المتحررة من المحلية) الأفق الذي تنطبع به قصيدة النثر في المشهد الثقافي المعاصر..

ففي أحدث كتاب نقدي صادر عن قصيدة النثر (شعرية الحدث النثري لمحمد العباس، فبراير 2007)، لم يبتعد العباس فيما قاله، في عدد من الجوانب، عما قاله العواد قبل 54 سنة، حينما يقول عن نص قصيدة النثر: «ويقدر ما تختفي أو تنعدم الإشارات الدالة إلى هوية، أو أيولوجيا، أو حتى نغمة الذات التي تقف خلف مركبات النص اللغوية، يبدو واضحاً منسوب الجرعة الثقافية المختزنة فيه، وإصرار تلك الذات على الحضور نصياً من خلال كتابة مغايرة... إذا هي ذاتٌ أرادت أو أُجبرت على تجاوز أطر التعبير التقليدي ومضامين التشظي الجغرافي والتاريخي والاجتماعي، بجاذبية نص جامع وعابر للثقافات، والسياقات تنوب فيه الفوراق الطبقية، والجنسية والثقافية».

من هنا، فليس الغرض من هذه الوقفات ببيان العواد بالشعر المنثور/ قصيدة النثر مناقشة مدى الاتفاق أو الاختلاف مع وجهة نظر العواد ومفاهيمه

للمشعر ببيانه الخاص بالشعر المنثور، وإنما الغرض من ذلك الوقوف، على شريحة مفاهيمية ترشدنا إلى سمة من أهم السمات التي تمتع بها العواد..

سمة الانفتاح والاستعداد المطلق، غير المتحفظ، في الانحياز لكل ما يراه جديداً، وبخاصة ما يتعامل معه المحيط الثقافي بالتوجس، أو بالقبول البطيء المتدرج على استحياء واستقراء ومراعاة الخوف «حتى على لقمة العيش»، إن لزم التحفظ أحياناً، «جاء مواقف المحيط الراسخ في ثبات قناعاته».. ليس الغرض من هذه الوقفة سوى التدليل على أن روح القابلية والشفف بالتجديد، لا يقفان لدى العواد عند أبعاد محدودة، بل مطلقة خارجة عن الأنية الزمنية، صادمة لها، باستمرار، ورسوخ وثبات تأييد، توازي في حدة تطرفها (مقادير تطرف الرفض المقابل بالمحيط)، إذ يكفي أن هذه الروح مازالت محتفظة باستفزازيتها، وصداميتها للذوانق المائلة للمحافظة، والتحفظ حتى اللحظة..

لذلك فإذا أردنا أن نتلمس قيمة العواد، وأمثاله من الذهنيات، التي لا تتكرر إلا نادراً - فلا ينبغي قياس عطاء هذه الذهنيات، بالمقاييس ذاتها التي ننظر بها لنتاج مجايلها، فنفتت خطاباتها الشمولية الكلية؛ لنحاسب منظوماتها في وحدات: شعرية العواد، أو نثريته، أو نقديته.. كما نلتمسها ونقيسها بالشروط الفنية، لدى من كرسوا حياتهم للتوجه الكتابي الواحد، الشعري - مثلاً - لدى (أحمد قنديل، وزمخشري، والسفوسي، وغيرهم)..

بل علينا قبل ذلك أن نتأمل وندرك قيمة الخلل والخسارة، اللتين كانتا ستحدثان في تأخر تقبل بعض المجتمعات، والأوساط الثقافية، لقيم التجديد، لو لم يتقيض لها وجود مثل هذه الذهنيات الفريدة، بفترات كان فيها عنادها وتطرفها جدّ مهمين، لإحداث عملية توازن..

وعلى أن ندرك أننا وإن لم نثقف بقيمة للعواد شعرياً، إن نحن اتفقنا على إسقاط تجربته بمقصلة الذهنية - فإن ذلك لا يشكل الخسارة الكبرى

بشعرنا السعودي، إنها فحسب خسارة العواد الشخصية الصغرى، لا تمس سوى العواد كفرد موهوب، من منظور إخلاله بأنانية المبدع، التي أوعزت لغيره بالتفرغ الكافي، لنقل وعكس تجاربهم الشعرية، بكل أنانية (أنا) الشعراء؛ كما تسنى ذلك لغيره من رفقاءه.. ليست خسارة كبرى.. بل سلاسل نجاح لا تتوقف للعواد، ولحيطة، في ظل ما تركه ويذر من تفتح وانفتاح، لأنه كرس حياته بوصفه جبهة تجديد فحسب.. كاد يدفع حياته وحرية ثمنها لها.. عندها فقط.. فقيمة العواد تكمن في وصفه إجمالاً خطاباً تنويرياً، تجتاز قيمته البعد الفردي للعواد الشخص/ للعواد الوسط الثقافي، ولجتمع الحديث..

* * *

بقلم اعمام عباس

غير ان الهزة التي تصيب الشعر من هذا التطور بطيئة - كما
لقدت - ولذلك نجد فيها غامضة في نفسنا ويزيدها غموضاً ذلك
الجو المصفي العام الذي سيطرت فيه منذ الازل حقيقتان كبيرتان
هما خوف الانسانية من الموت واعجاب بالماضي الذهبي السعيد .
اما الحقيقة الاولى فقد مثل أثرها كل جانب من جوانب الحياة
الانسانية وكان للشعر من ذلك نصيب الوافر ، ومن خيرتها
في حياتنا تولدت الآداب التي تبحث عن الخلود كتصية جعاش
ولقيان ، ورسالة القفران ، ومها المحدثات والحكمة الانسانية
الحزينة في اشعار المتنبي وامثال سليمان ، واخالي السائحين ،
وابتهالات الزهد ، وقصص اهل الاستشهاد . واما الحقيقة الثانية
فهي ما حملت بفضلها الفن دون العلم وربما كانت هي الحلق القاسم
بينهما ، ذلك لأن الايمان بالماضي الذهبي السعيد يلفت الانسان الى
الوراء بينما العلم يدفعه الى المستقبل حاملاً راية التقدم والتطور .

ويخيل إلي أن الشعر كان اسعد حالا ورحب ارضا وحماء
حين كان يتقلب في احضان الاسطووة ويقبلي عندها ، وبنم
بحوار وحية من مثالية الفلسفة . وسناجة المبادئ ، العلمية ، وروحنا
كلنا بعضنا لا يزال يشعر ان نظرية انماث الاشياء المبصرة من
العين وكون النور في الطيف ، وحركة الشمس بين شروق
وغروب ، وأثر الكواكب في صعودنا ونحوسنا ، ... أن كل
هذه واشباها كانت أكثر ايماء في الشعر والمدر قسوة على تسديته
وتفائه ، وان العقل الانساني حين اطلها كان في اعتبار شعورنا
الداخلي كالحطاب « القسيم » لا يعرف للشجر قيمة الا حين
يحملة الى السوق حطباً ، ونحن لا تزال نحس كيف يأبى
الانسان أن يتحلى عن تلك الجواء مع عدم ايمانه العقلي بها حين
يتخاطب حبيته لانه لا لها - يا نور عيني - ويرى في القمر شيئاً من
جمال « ديانا » القديمة لا متلفة موحشة مليئة بالهضاب والوديان .

عليه متأهل فيما يقرأ في حين المستمع يلزم علائقة من يلقى عليه الأثر الفني بما يغوص عليه مبرة النمل والتدقيق والتعمق .
وبتخلص القيم الصوتية لشعر خرج الشعراء على الفاعية وعلى نظام الوزن وعلى البديع الصوتي والمخوسا مبداءا أرحب للأسلوب .

القاهرة

ويأتى شعار الطباخة واختفاء الحلقات التي كانت تمنع في المصور
المرئية لاستماع الشعر خرج معظم هذا الفن على المقيم الخطاينة
والصوتية للكلمة - ولثمة لسبب نفسه هجر الجمل القصيرة والمنفى
القريب والكلمة الواضحة الى استعمال الرمز والصورة الطولية
والالفاظ عميقة المدلول واسعة الإيحاء - اذ ان القارئ - متمثل

ومع ان الاديلان حاولت ان تسد خطوات الانسان نحو المستقبل وتهون عليه الوقوع في هوة الموت فانها لم تستطع ان تحول نظره عن جبال الماضي وسحره ووضائه لانها قتلت خوفه من الموت الى خوفه من المذابح بعد الموت « وربما قيله ايضاً » .

لحسنه له الماضي وهي تدفعه الى المستقبل، ثم ان المصور ادبية الذهبية جردت من نفسها ليعين الخلف اللاحق سياسياً كاملاً سبيلاً فاصبحوا يتطلعون الى عهد مثالي حافل بالكمال والقوى، وفي حياة الامم الضعيفة سياسياً يكثر التوجه نحو الماضي فكيف اذا كانت تلك الامم الضعيفة مشمولة بروح القدس ان النفاثا الى الماضي يصبح اكبر حقيقة تسير اذاهها .

ولقد اعطى املاطون لهذا الماضي قيمة فسقية حين رفعه من الارض الى عالم مثالي فكانت فلسفته هذه اكبر قوة وجهت الآداب وفلسفتها عانها بالماضي وعجبت تعلمها بادبها ومن هذه النظرية انبجست الآداب التي تتحدث عن التجاذب بين العليين والشوق الى الكمال وما يجي وراء ذلك من موضوعات، وخاصة حين نقت مبدسة الاسكندرية هذه المفطرة الفلسفية الى عالم الدين ، وخلقت ذلك الصراع الطويل بين الروح والجسد .

وعلى ذلك جاء الفن الانساني ولبد هاتين الحقيقتين : الاشفاق من المستقبل او الموت ، والحلم الى انساني السعيد وعصور « ساترن » الذهبية ، ومن ثم كان الشعر كمشاة على قاعدتين ، وكان اكثره تأثيراً في النفوس « تأميراً من حيث القعدة النفسية لا من حيث الجمال » هو ما يصور التغير الواقع بين الحاضر والماضي او بين الحاضر والمستقبل ، وكان الشاعر « المؤثر » هو الذي يستطيع ان يصور التغير لا الذي يصور الشيء نفسه لانه لا يكون شاعراً الا بتقدير احساسه بذلك التغير فيما حوله . ولو انك استقصيت الاشعار التي تتأثر لها وحاولت ان تستكشف

فيها صاملاً مشتركاً لوجدت صفة التغير هي ذلك العامل ان قصيدة البحري في ايوان كسرى ليست وصفاً لآثر مائل امام الشاعر بل هي تصوير لما يحسه الشاعر من تغير في المنظر المائل امامه ومن هذا نحيي ، مؤثرة . وقصيدة شوقي « مصائر الايام » ليست وصفاً للطلبة في المدرسة وإنما هي صورة للتغير في حياة اولئك الصغار ولذلك فهي مؤثرة حقاً . وليس يختلف ايمان في مبلغ ما تنقله قصيدة وردزورت « Ode on Isolimations of Immortality » من تأمير لانها العاية القصوى لصورة التغير في الحياة والطبيعة والمعرفة الانسانية ، ولا شك انها مرحلة ابعث في التأثير من قصيدة البحري وشوقي لان الشاعر لم يقتصر على تصوير التغير بل ذهب بفلسفه على الطريقة التي رضىها في فهمه لحقائق الكون فكانت الطقولة هي محور فلسفته ، اي الحنين الى الماضي في الشاة وهكذا جمع الشاعر أكثر صنوف التأثير في قصيدة واحدة .

ول كانت قدرة الشاعر الحقة تظهر في فلسفته لصورة التغير في نفسه فاما سنحكم بان الاجادة في هذه الناحية لن تكون حقاً متاعاً بالنساي بين الشعراء . وعندئذ تتدرج صور التغير في الشعر من البساطة المتناهية التي يمثلها قول الشاعر :

فضي تلك الارض ما طيب اربا وما احسن المصطاف والمزما
وتينيت بهتات الجنى يرواح اليك ولكن غل جيلك لدمما
الى ما هو اعلى منها قليلاً كقول بشار :

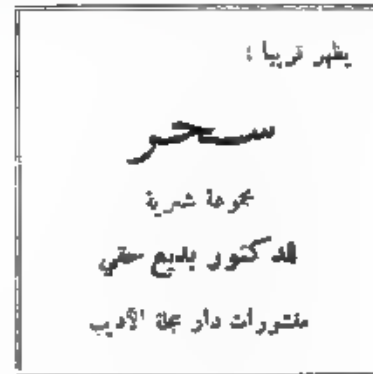
وما رأيت الدار وحسب بها لها عروود وغيظان السام مجول
ذكرت بها حيناً وقت الماضي كأن لم يكن ما كان حين يزول

وهكذا الى ما هو ادق فلسفة الى ان تصل ما هو في مرتبة قصيدة وردزورت مراً في الصورة والفلسفة .

منى يمكن للشعر ان ينقل من هذا الجو العام الذي يسيطر فيه الحنين الى الماضي والحوف من الموت ؟ حين يصبح الموت كبعض حاجتنا الطبيعية من أكل وشرب فيتلشى خوفاً منه ولا نهرب الى احضان الماضي . إذن فما حقيقة التفاؤل الذي نلمحه بين حين وآخر في شعر هذا الشاعر او ذاك ؟ هو نوع من الصبر الرواقى نوره وهو قوة مشاة منحة يستعير بها الانسان عن واقعه المتناهي امريض التألم ولكنه ايضاً ، خفة من الخفقات التي تنفتحنا بها الثقة المعبية والعقلية في مقدرتنا على ان نكون سادة الارض . ويوم ننقل الى جو التفاؤل الصحيح سينم للشعر تثيره الكامل ، وحينئذ تمحي الاسطورة من آفاقنا تماماً ، وربما . . . اعحت ايضاً حاجتنا الى الشعر .

اصنام عباسي

القرطوم



الحداثة بساق واحدة: قراءة في فكر الثمانينيات النقدي

معجب العدوانى

مقدمة:

تؤمن هذه الورقة بضرورة تقييم التجربة النقدية؛ الحداثة التي سادت في الثمانينيات الميلادية وأنتجت عددًا من الدراسات والسجلات والفعاليات التي كانت آنذاك خارجة عن المألوف، ومثلت كسرًا للمعتاد، وتفتيتًا للاتجاهات النقدية التقليدية. ومع كون المنطق العلمي لا يمكنه أن يشير إليها بوصفها مدرسة، ولا يعدها تيارًا متكاملًا له سماته وخصائصه، ولكن يمكن أن نطلق عليها حركة تمثلت اتجاهًا نقديًا مجددًا، ومن ثم فإن من التحرز العلمي أن نتوقف أولًا عند المفردة الأولى من هذا العنوان (الحداثة) الذي يبدو فضفاضًا إلى حد كبير، رغبةً في ترسيخ البعد العلمي بعيدًا عن الترسيخ المندول، وهل كانت تحديثًا أم حادثة؟ ولعلي أتوقف هنا لأقول: إن هذا المصطلح يعني هنا التجربة النقدية التي قادت حركة تحديثية في الأدب السعودي، وحين التأمل في الإطار الزمني لهذه الحركة سنجد أن التحديث كان سابقًا لتلك الحقبة مع عدد من الرواد السابقين، ولكن المقصود منه هنا تلك المجموعة النقدية التي تواءم إيقاعها في الثمانينيات، وانطلقوا معتمدين على مناهج جديدة أسهمت في تحليل النص الشعري، كانت تلك الموجة الأولى لجيل الثمانينيات النقدي، وتعاضدت معها موجة أخرى

كانت مع صدور كتاب «الخطيئة والتكفير» لعبدالله الغدامي أولاً، فكتاب «الكتابة خارج الأقواس» سعيد السريحي ثانياً، ثم كتاب «ثقافة الصحراء» لسعد البازعي، وما تلاها من مقالات وندوات، ووفقاً لما هو مألوف عن سمات الحدثاء فإن هذه الحركة افتقدت شرط الحوارية، وكانت أحادية في تناولها النقدي، وفي تعاملها مع المناوئين، وكذلك في تعاملها البيني.

نلاحظ أن متابعي حركة الحدثاء يمثلون اتحاهين اثنين: قبول جاهل بلا تردد من المتابعين، أو رفض قاطع أكثر جهلاً من المناوئين؛ ذلك أن هذا اللقب (الحدثاء) خضع لعمليات تجميل جعلته الأجمل لدى الفئة الأولى، والأقبح لدى الفئة الأخرى. استمدت حركة الحدثاء سلطتها الرمزية من ذلك الصراع الذي تفوقت به على مناوئها؛ لكن تلك الرمزية أضحت مجال صراع بين أعضاء الحركة نفسها، وتمثل ذلك في خروج أولي لبعض مبدعيها، وادعائهم أن نقاد الحركة قد اقتسموا (الكعكة)⁽¹⁾؛ وتمثل الكعكة رأس المال الرمزي الذي حققه أولئك متضمناً الشهرة الإعلامية، ومن ثم تصدر المشهد واعتراف المجال أو الحقل؛ في مؤسساته: الأندية الأدبية أو جمعيات الثقافة والفنون؛ ودعوات متواترة من جهات أكاديمية أو أهلية في الداخل والخارج، ولا يكون هذا الاعتراف إلا بشروط وفقاً لبوردو: فالخطاب ينبغي أن يصدر من الشخص الذي سمح له بأن يقيه، أي من هذا الذي عرف واعترف له، وأنه كفء جدير، كما ينبغي أن يُلقى في مقام مشروع، أي أمام المتلقي الشرعي، وأن يتخذ الخطاب نفسه الصورة الشرعية القانونية⁽²⁾؛ فتوفرت لهذه المجموعة شروط السلطة، وأصبح من

سماتها المتداولة جرأتها ونشاطها النقدي الفاعل خلال تلك الحقبة وما بعدها، وقيادتها دفعة الحركة النقدية خلال عقدين من الزمن تقريباً؛ وتميز عطاؤها بصفة عامة بما يأتي: الأطروحة الجديدة، التكثيف والاستمرارية، التركيز على الحقل الأدبي الواحد. ووفقاً لذلك فإن هذا التحليل سيوجه إلى سياقات إنتاج هذه الفئة؛ إذ أضحت تحليل الخطاب النقدي في تلك الحقبة أمراً ضرورياً، إذ يتناول محاور ذلك الخطاب ويحاول أن يكشف عيوبه، لتتفق في البدء على كون الاتجاه النقدي في حقبة الثمانينيات طرق ثلاثة دروس مهمة: التطوير النقدي، والنقد التطبيقي، والسجال مع مناوئي هذا الاتجاه النقدي.

لكن تلك الحركة النقدية المضيئة محلياً لم تنجح في تحقيق مستويات الوعي بأدنى مستويات الحداثة في ثلاثة أبعاد يمكن وصفها بالأحادية، وهي: أحادية تناول النقدي في اختيارها المدونة الشعرية، والسجال الظاهر مع التقليديين، والسجال المضمحل بين أفراد الحركة نفسها.

البعد الأول: أحادية تناول النقدي:

في نظرة سريعة إلى الأعمال الأدبية التي ركزت عليها الحركة سنلاحظها واقعة في أزمة تناول النقدي لمدونات الأدبية؛ إذ نلاحظ تركيزها على الشعر في أغلب دروسها النقدي؛ ومع أن الاتجاه قد انصب على الشعر فإن الشعراء الذين حطوا بدراسات نقدية كانوا معدودين، إذ لم يكن كل الشعراء موقع الاهتمام، ولم تكن أشكال الشعر كلها موضع عناية؛ ولا تفسير لذلك إلا ما يوضحه

عبدالله الغدامي مصادفة بنون إعداد، ومصالح إعلامية لكلا المستفيدين؛ الشاعر والناقد: «تتويعت أجيال ما سميناه بالموجة الثانية الحدائية، والتي ابتدأت من أواخر الستينيات، وبرز فيها عدد من الشعراء ارتبطت أسماؤهم بقصيدة التفعيلة، ولقد توالد هذا الجيل عن شعراء تعاقبوا في دفعات وظهر في نهاية السبعينيات عدد من الشعراء، وأعقبهم مجموعة ثالثة، وظهرت قصيدة النثر على يد جيل شعري شاب، وظهر عدد من الشعراء الحدائيات بشكل لافت للنظر، إلا أن مجموعة من بين هؤلاء كلهم حظيت بعناية خاصة واحتوت تحريبتهم على الاهتمام كله، وذلك سبب تصادفها مع ظهور عدد من النقاد الشباب، وبسبب وجود مواقع لهم في الصحافة، واستفادوا من تحرك الأندية الأدبية وبعض جمعيات الثقافة»⁽³⁾. يقرر الغدامي أولاً أن الحركة النقدية لحدائيات اعتمدت على الشعر، ولم يذكر السرد في شهادته، وفي الوقت نفسه لم يكن كل الشعراء حاضرين في الدرس النقدي؛ إذ إن من عوامل السيطرة على الحقل المتنافس عليه؛ الاستفادة من الإعلام بوصفه ضامن الوصول إلى الجمهور، وطريق الشهرة؛ ويعني هذا بناء أحاديّة ثانية تخلقت داخل الاتجاه الأحادي العام: تتمثل في إهمال الشاعر الذي لا ينتمي إلى هذا الحقل، ولا يصيف إلى الحركة، وأفضت هذه الأحاديّة الثانية إلى أحاديّة أخرى؛ هي إهمال نموذج قصيدة النثر، وتكثيف التناول النقدي لشعر التفعيلة، ولا يعني ذلك كذلك بؤس ما أنجزت دراسته في الحركة، لكنه يشير إلى فكرة استبعاد وانتقاء أحاديّة غير مسوغة، لما كان من الممكن أن يدرس نقدياً.

قد نجد تفسيراً آخر يفسر إهمال النفعي (البراغماتي) في منجز الحركة، والتركيز على الجمالي الشعري الأحادي في تحربة الحركة النقدية، يتصل ذلك من خلال بناء ثنائية الناقد/ الشاعر، إذ لا يمكن تجاهل أن أولئك النقاد كانوا شعراء غير محترفين، لكنهم شعراء غير مشهورين في الشعر السعودي، وهم يعترفون بتجربتهم الشعرية ولو كانت مهمة، ويؤكدون ذلك في حواراتهم ولقاءاتهم، ويحيينا هذا إلى أمرين اثنين: الأول عائد إلى دور الحقل نفسه في إشراك أقطاب الحركة: بإلقائهم الضوء على من يضيف شعرياً، وفي الوقت نفسه يحضر ما اعتقده أولئك: يخضع الجميع وفقاً لذلك لبعد واحد يتمثل في ارتهانهم إلى الأحادية؛ ذلك أن رؤيتهم للعالم كانت من منظور شعري تشكل من خلال عقود، أدى إلى جعل منظورهم في تلك الحقبة لا يتجاوز الشعر عند الاختيار، ولا يعادر منظور الشعراء للعالم عند الاستبصار.

أهمت الحركة الرواية فناً (براجماتياً) فاعلاً في تغيير المجتمعات، وفي صيغة أخرى: إن أولئك النقاد قد ارتكوا إلى الفنون التقليدية، من جانب وأهملوا الفنون الحديثة من جانب آخر، ولعل أبرز مشكلات الفنون التقليدية تتمثل في كونها تروح للتجربة الجمالية في النص الإبداعي، وتهمل الفاعلية والتفعية، ولذا فإن الناتج من ذلك الدرس الثماني النقدي يظل مندرجاً في إطار الجمالي لا النفعي، وخاضعاً لمبدأ أن تلك الحركة كانت تتزعم الحداثة في تنظيرها النقدي لما هو تقليدي في مدونات المدروسة، فكان الشعر ولاسيما في أنموذجه التفعيلي أقصى ما وصلت إليه تحريبتهم. وبالتأكيد كان هذا الشكل الصادم في المنجز الشعري

إبداعاً ونقداً، لكنه يكشف عن إهمال واضح، وبصورة غير مقصودة، لمبادئ التعدد والحوارية التي تؤمن بالآخر المختلف في دينه أو مذهبه أو قبيته، «فالحوارية الشكلانية التي تتجلى لغوياً في الأعمال الروائية، وتتمثل في حوار الخطابات داخل العمل الروائي تنعكس أيضاً في توجيه حوار ما بعد لغوي يتصل بكافة الخطابات»⁽⁴⁾. ذلك الحوار الذي افتقدته الحركة نتيجة انغماس في آنية الدرس النقدي.

لعل هذا يقودنا إلى السؤال الآتي: هل توفرت النصوص الروائية في حقبة الثمانينيات؟ الإجابة نعم، هناك عدد من الأعمال الروائية المنجزة في الثمانينيات والمهملة نقدياً، زادت على خمس وثلاثين رواية بأقلام كتاب وكاتبات مثل: حمزة بوقري في «سقيفة الصفا 1983م»، وهدى الرشيد «عبث 1980م»، وعبدالرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق 1983م»، وآخرون⁽⁵⁾. ولم تتقاطع حركة النقد مع إنتاج رجاء عالم إلا في منتصف التسعينيات في عمل طريق الحرير صادر (1995م)، مع أن عملها الروائي «أربعة صفر 1987م» قد حقق نجاحاً خارج المشهد السعودي بفوزه بجائزة معهد ابن طفيل من إسبانيا. ولعل ذلك يفسر مدى التهميش لفن الرواية آنذاك، حظيت في حوار جانبي بإجابة، أدركت مدى عفويتها، على سؤال توجهت به إلى أحد أساطين هذه الاتجاه وعرايها: لم لم تتناولوا الرواية في تجربتكم؟ كانت الإجابة سريعة ومختصرة كسرعة هذه الحركة واختصارها: لم يكن هناك روائي في (شلتنا) ولا يفوتنا أن نذكر أن الاهتمام ببعض الأعمال السردية الأخرى: تحديدًا القصة القصيرة: قد اقتصر على الأعمال التي

تتبنى التكتيف في اللغة، القربية من الشعر كانت محط اهتمام لها؛ يشير علي الشنوي إلى مجموعة عبده خال «حوار على بوابة الأرض» بوصفها مفرقة في اللغة؛ ويعيد السبب إلى تركيز النقاد آنذاك على اللغة، واللفظ فقط⁽⁶⁾.

كان تناول بعض نقاد هذه الحركة النقدية للأعمال الروائية محصوراً بعد غلبة الرواية في مرحلتها التسعينيات وما بعدها في اتجاهين اثنين: أحدهما التركيز على الأعمال التي لها صبغة شعرية، والتفاعل معها بصورة قوية؛ مثل روايتي «طريق الحرير» لرجاء عالم و«سقف الكفاية» لـ محمد حسن علوان، ولا يجمع بين العاملين السابقين سوى الشعرية المكثمة فيهما، التي عدها نقاد الحركة أساساً للتفاضل في الرواية، وسقفاً إبداعياً للنموذج الروائي، ولا دافع لهذا الاتجاه سوى بقايا تمجيد نقدي سابق للشعر من شعراء سابقين، وتمثل للمرحلة نفسها. أما الاتجاه الآخر فيتجلى في تعليقات سريعة تمثلت أحكاماً سريعة نابعة من نماذج نقدية سلطوية على أعمال روائية مفردة، أو حكم نقدي على روائيين في مجموع أعمالهم.

خضعت هذه الحركة النقدية إلى شرط الحقل الأحادي المتنافس عليه: في توافقها مع الفن الأدبي السائد (الشعر)، وتركها الحوار الديالوجي الرواية، ولم تصدر عن تفعيل نقدي لهذا الفن إلا بعد دخول مرحلة التسعينيات، وكان الرهان على الشعري يتمثل في رهان على مضامين وقضايا تناولتها نصوص تلك الحقبة، والحركة بهذا تصدر إعلاناً غير منشور بقرؤ كل من استوعب فكرها؛ ويكمن في أن الحداثة تكمن في الموضوع والمضمون بوصفه آتياً لا الشكل والبناء بوصفه استمراريّاً.

البعد الثاني: السجال الظاهر مع مناوئي الحركة:

إن الحقل الأدبي مجال لممارسة السبطة وفرض الهيمنة، ولذلك كان من استراتيجيات الحركة أن تقاوم العناصر الفاعلة والمؤسسات المنغمسة في الصراع الأدبي، وتحقق لها ذلك بالمواجهة مع تلك العناصر الفاعلة ضمن بنية الحقل: كان الصراع بين التقليديين وأعضاء حركة الحدثاء صراعاً رمزياً أثرته ظروف الهيمنة التي أوجدت ذلك الصراع الدامي بين فئتي: الطامحين والمهيمنين، كان الطامحون وهم أعضاء حركة الحدثاء يمثلون الداخل الجديد الذي يدخل في صراع قائم مع المهيمنين الذين يحتكرون السلطة النوعية، والذين يحاولون الدفاع عن احتكارهم للرسميل الرمزية وفقاً لبورديو⁽⁷⁾، ويسعون إلى إقصاء المنافسين الجدد؛ وهذا ما تحقق لتلك الحركة بصفة مؤقتة: إذ كان هذا الصراع فرصة لتقديم إنتاجهم، ومن ثم بسط نفوذهم، مع أن تأثيراتهم كانت على فئات محدودة من الجمهور الأدبي، ذلك «أن ناقد ما لا يمكنه أن يمارس أي تأثير على قرائه إلا بمقدار ما يمنحونه هذه السلطة، لأنهم متفقون بنويًا معه في رؤيتهم للعالم»⁽⁸⁾.

من جانب آخر بقودنا ذلك إلى ما هو أهم: ما علامات غياب الحوار عن تلك التجربة؟ إن السجال غير العلمي في أثناء حدوث الصراعات الرمزية التي سادت في تلك الحقبة يؤكد غياب الحوار إلى حد كبير في التجربة السجالية بين هؤلاء النقاد وخصومهم؛ أولئك الخصوم الذين لا نشك في أحاديثهم، ومع الإيمان أن سطوة الخصوم وقسوتهم ضد الحركة، قد قادت إلى مثل هذا

الغياب للحوار، واعتماد الرؤية الواحدة بناءً على آليات سجالية مختلفة، تبناها معظم أقطاب حركة الحداثة، فقد تجلت بعض الردود من مقالات الغدامي والعلي والسريحي، وقد اشترك جميع هؤلاء في الارتكان إلى آليات سجالية عامة، نابعة من السائد الذي يتبناه الاتجاه المخالف، ولعل أبرز تلك الآليات المشتركة: استثمار الخطاب الديني، وشتيم الخصم والسخرية منه، والتهديد (إن عدتم عدنا)⁽⁹⁾، وتعد الآلية الأخيرة أبرز آليات الخطاب السجالي المشتركة التي راجت بين التقليديين والحداثيين في ذلك السجال، لقد بنيت تلك الآلية على غلبة الحجة وقدرة المساجل على الرد قبل الشروع في الرد على الدعوى المضادة، الأمر الذي يُبرز الخصم في صورة من لا حجة له، وتأتي تأكيداً للإصرار على المتابعة حتى النهاية، فتبدو حال المساجل كالمحارب الذي لا يكف عن القتال حتى ينتصر أو يموت.

البعد الثالث: السجال المضمرب بين أفراد الحركة:

كانت المجموعة تشكل فريقاً واحداً متجانساً، يتوحد فيه الناقد والشاعر والصحفي، كما مثلته مجموعة (منطق النصر) التي يمثل أفرادها هذا التجانس والاتفاق، لكنها تقطعت؛ إذ كانت «صحوة ظرفية مؤقتة، لم تصمد لا كأسماء ولا كحركة نقدية، وذلك بسبب أن الشعراء الذين اعتمدت عليهم الحركة ما لبثوا أن تواروا عن المسرح، وكانوا ثلاثة شعراء رئيسيين حظوا بالعناية والتركيز وكانوا يبشرون بحيل شعري توقع الجميع أنه سيؤسس لمجد شعري حداثي متصل، غير أن الوهج ما لبث أن انطفأ وذهبت الحركة في أقل من

بصح سنوات، ولقد كانت خسارة ثقافية ضخمة مثلما كانت صدمة للنقاد الذين ارتبطوا عصوياً بها حتى لقد احتفى بعضهم وانطفاً آخرون»⁽¹⁰⁾.

إن الشعور بالاطمئنان وعدم القلق، واحتكار رأس المال الرمزي لذلك الجيل، جعل أفرادها المتنافسين يبنون في محاولة الاستئثار بعلاقات القوة في الحقل نفسه، رغبة في امتلاك رأس المال الرمزي الذي حظيت به الحركة، فتحوّلت الحركة نفسها: اسمها ومنجزها والتطير لها إلى مجال صراع رمزي، شارك فيه أعضاؤها من النقاد والشعراء، وأصبح كل واحد منهم مشروع صراع مع زملائه؛ فالغدامي يراهم تابعين لشعرائهم، ومتنقلين بلا هدف «كان شباب النقاد يجرون في إثر المبدعين من مدينة إلى مدينة ومن ندوة إلى ندوة حاملين معهم القصيدة والشاعر في حفلة بهيجة وواسعة»⁽¹¹⁾. ومحمد الشبتي أحد الشعراء البارزين في المجموعة: يقول منتقداً الغدامي: «أعيدك والقراء إلى مقدمة كتبها عن ديوان الشاعر حسين عرب، وهي مثبتة في مطلع الديوان. ومن يقرأها ستملكه الحيرة، إذ ليس من المنطق أن تكون هذه المقدمة بقلم هذا الناقد الكبير القادم بمنهجات ونظريات غريبة بنيوية وتفكيكية»، نظراً إلى التقليدية والمدرسية التي كتب بها تلك المقدمة، ولا بأس بالتذكير بالقراءة العميقة لـ «انتهت» الواردة في نهاية نص للصيخان، نشر قبل سنوات في (عكاظ)، وظنّها جزءاً من النص، فذهب يقرأها نقدياً، وفي ملحق الأربعاء ديج سلسلة مقالات عن بيت الشعر لعله «الناس لناس من بدو وحاضرة»، ولا تجد في قراءته ملمحاً يشير إلى البيت المذكور⁽¹²⁾. ومثل ذلك نراه في تحليل الغدامي تلاشي

الحركة بالقول: «والسبب هو قصر نفس أبطال الحركة، ومحدودية وعيهم الابداعي الثقافى... لجأ بعضهم إلى الشعر العامي، وصمت آخرون»⁽¹³⁾، ويخصص السريحي بالقول: «تحدث السريحي مرة عن (أقلمة النقد) ويقصد بذلك أن يتكلم الناقد في كل بيئة حسب مستواها العلمي، كما يغير خطابه حسب الطرف الزماني والمكاني، وهذا يكشف عن حس مخبوء بطرفية المهمة، وأن الحركة مجرد تكتيك مرحلي، وليست مما يدخل في استراتيجيات المعرفة، وسيكون العلم والعقل والتحديث حينئذ ظرفياً، ومتعدد الوجوه والاحتمالات»⁽¹⁴⁾. أما السريحي فصورة الغدامي لديه تمثل مريجاً من الاعتدال والاستبعاد، فهو ليس «كتاب «حكاية الحداثة»، وبإمكانني أن أجتزئ هذا الكتاب، ثم يبقى الغدامي لا ينقصه بعد ذلك شيء رائداً لا ينكر دوره عاقل ومُتصف، تتنابه حمى التمرکز حول الذات حيناً، وتُغريه أكاذيب الأعراب حيناً، وأخال أن حكاية الحداثة، باعتبارها حكاية نتاج للتمرکز حول الذات لا يبرئ من الوقوع في دائرة أكاذيب الأعراب، ولعل الغدامي كان فطناً حينما سماها حكاية، فهي حكاية علينا أن نتقبلها كنصر سردي لا تلزمنا بتصديق ما فيها ولا تلزمه بتوثيق ما فيها»⁽¹⁵⁾. ويمضي السريحي في لقاء آخر ليؤكد مبدأ الاستبعاد السابق، لكنه بصورة هادئة «لأريد ان أدخل في مأزق الكتابة عن الحداثة حتى لا أكتب عن الذات، ولا أخاط نفسي عندما أقع في (الوهم) ولو كان طاهره الحياذ والتواضع، لن أكتب عن الحداثة حتى لا أنقي الآخرين كما كتب حبيبي وصديقي عبدالله الغدامي «حكاية الحداثة» ولو كنت مكانه لكتبت حكايتي مع الحداثة. كم أحب الغدامي قبل كتابه وبعده،

ولكننا نختلف، وأقول: إن عى الود أن لا يفسد لنا خلافا. أعتقد أن الغدامي تورط بكتابه، لأنه كتب من داخل الحركة التي ينتمي إليها. والذي حدث أنه نفى الكثير وجميل أن ينفي (السريحي) إلى الشعراء ومشكلة الكتاب أن الغدامي احتلق من أصحابه خصوماً لعدم وجود الخصوم الآخرين¹⁶. إن المنافسة شرط للنجاح، لكنها تجاوزت إلى الاتهام والتقليل من منجز الآخرين، ولو كتب كل منهم عن الحداثة لرأينا فجوات وصراعات كبرى، تنبئ عنها منشورات الصحافة، ومدونات الكتب حتى الآن.

الخاتمة:

تبو العلاقة بين الأبعاد السابقة: التناول النقدي وسجال المعارضين وتضيت الحركة علاقة تكاملية: فكما قاد التناول النقدي طاهرياً إلى سجلات مختلفة مع أرباب التقليد الأدبي، ومن ثم إلى صراع أفراد المجموعة: فإن التناول النقدي الأحادي يؤكد أن غياب الرواية عن منجز الحركة في تلك الحقبة، أوجد نسقاً مونولوجياً أحادياً قاد إلى سجال طاهر مع التقليديين، وسجال مضمر بين أفراد الحركة، ما لبث أن برز للعيان بعد انتهائها.

وأخيراً ينبغي القول: إن وصف حركة الحداثة بالأحادية في هذا البحث لا يقلل من متجزين، أراهما مهمين لها، إذ تناوب أفرادها في تقديم ذلك، وهما: التنظير النقدي الحديث، وتحمل أضرار كبيرة لحقت بأعضائها البارزين كالسريحي وعالي القرشي وغيرهم، وذلك نتيجة مؤامرات دامية من تيار تقليدي كسيح معرفياً.

الهوامش

- (1) ينظر عبدالله الغدامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت، المركز الثقافي العربي 2004م، ص 92، نشرت في مقالة قبل ذلك بعنوان "جيل الكعكة"، حريدة الرياض، عدد 28449، الخميس 4/4/2002م
- (2) بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة عبدالسلام نعبداعلي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط 3، 2007م، ص 60.
- (3) الغدامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، ص 92.
- (4) Robyn McCallum Ideologies of Identity in Adolescent Fiction The Dialogic Construction of Subjectivity London Routledge 1999 p 13
- (5) صدر خلال هذا العقد ما يزيد على خمس وثلاثين رواية منها، عبدالله الجفري في «حرء من حلم 1984م» و «زمن يليق بنا 1989م» وعلي محمد حسون «الطيون والقلاع 1984م»، وإبراهيم الناصر «عيون الخريف 1988م»، عصام حوقير «البوامة 1980م» و «زوحني وأنا 1983م»، وحمد الراشد «إبحر في الرمن المر 1988م»، ودهية توستيت «درة من الأحساء 1988م»، وعبدالرحمن السويداء «العروف 1986م»، وأمل شطا «غداً أسمى 1980م»، و«لا عدش قلبي 1988م»، وعبدالعزيز الصقعي «رائحة الفحم 1988م»، وعثمان الصوينع «دموع ناسك 1988م» و«الكنز الذهبي 1988م»، ومحمد عبد يماني «ضأة من حائل 1980م»، وحنان ماطر في «ما بعد الرماد 1985م»، وهادي أبو عامرية «الأشباح 1989م» و«الوطيمة حبيتي 1985م»، وصعينة عنبر «وهج من بين رماد السنين 1988م»، وهزاد عنقاوي «تراب ودماء 1984م»، وغالب حمزة أبو المرح «امرأة محتلة 1983م»، وسلمان القحطاني «زائر النساء 1981م» و«طائر بلا جناح 1980م»، ينظر: حسن الحازمي وحنان اليوسف، الرواية: مدخل تاريخي ودراسة سايوجرافية سلومترية، الباحثة نادي الباحثة الأدبي، 1429هـ ص ص 93، 152.
- (6) علي قايج، «الشبوي يهزم الغدامي والسريخي بشويه الحداثة»، جريدة الشرق، عدد 847، تاريخ 30/3/2014م.
- (7) بورديو، العنف الرمزي، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة. نظير جاهل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص ص 89-92.

- (8) بوردنيو، الرمز والسلطة، ص 60.
- (9) ينظر معجب العنوانى وصياد الكعبي، الخطاب السحائي في الثقافة العربية مقاربات تأويلية، بيروت، دار الانتشار العربي، 2014م، ص ص 22 35.
- (10) الغدائي، ص 92.
- (11) المرجع السابق، ص ص 175-176.
- (12) علي الرباعي، «الثبتي رأى أن السريحي أكثر من الغدائي... وسرد تفاصيل هروبه من الباب الحلمي: «أدي جدة»، 1, 22, 2008م، 16363
- (13) الغدائي، ص ص 94-95.
- (14) الغدائي، ص 93.
- (15) محمد عويس، «السريحي: حدثاء الغدائي لا تبرى من الوقوع في دائرة أكاديب الأعراب» حريدة الحياة، 2 2, 2011م
- (16) صالح السهيبي «سعيد السرحي الغدائي تورط بكتابه وحفل من أصحابه حصوفاً» جريدة اليوم، عدد 16291، 22, 3, 2014م.

مقالات

ما موقف الحداثة من النص

الأدبي: وكيف نعالج اليوم النص

وندرسه؟

هناك - في نظري - موقف تراثي،

وموقف متأثر بالمدارس الفنية

الحديثة وتيارات الأدب، فهل يجب

أن نتخذ فقط طريقاً واحداً نابعاً من

أحد هذين الموقفين؟ ننابر إلى

القول: إننا لا نقبل السير في أحد

هذين الطريقين دون أن نأخذ بما له

صلة بالطريق الثاني

الحداثة والبنوية

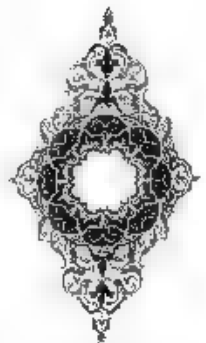
في

معرفة النص الأدبي

الدكتور جودت الركابي
دمشق

الحديث، فكيف به إذا كان من صانعيه؟
إن صانع النص الحديث إذا لم يكن واقفاً
على أدبنا التراثي وعلوم آتاه لا يقدر على
إبداع نص جيد في حداثة جيدة. ولعل أولئك
المقصرين الجاهلين بهذا التراث هم الذين
يقدمون لنا اليوم نصوصاً غير مقبولة، ويقولون:
إنها حديثة، كي نقبل عجزها وضعفها
الحداثة ليس معناها العجز، والحداثة لا
تتطلب الجهل بالتراث، كما أن التراث لا يدعو

إتنا لا نستطيع أن نفهم نصنا
المكتوب بالعربية، مهما كان
جنسه، دون أن نكون أولاً واقفين
على تراثنا الأدبي والفكري، وعارفين
بأصول النص الأدبي القديم وخصائصه،
هذه الأصول التي تستند إلى علوم اللغة
والبلاغة والعروض والقافية إلى جانب هضم
النصوص القديمة وتمثيلها إن هذه المعرفة لازمة
لأية لكل من يتصدى لتقدي النص الأدبي



Subscription Order Form

قسمة اشتراك

عدد السنوات

of Years

أكثر من سنة

More Than One Year

☐

سنة

One Year

☐

of Copies عدد النسخ

Issues # للأعداد

Subscription Date : ابتداء من تاريخ

☐ حوالة بريدية
Postal Draft

☐ حوالة مصرفية
Bank Draft

☐ شيك
Check

Signature : التوقيع

Date : التاريخ

لاشتراك السوي

في الخارج

للمؤسسات ٣٥ دولاراً أمريكياً
للأفراد ٢٠ دولاراً أمريكياً

داخل الإمارات :

للمؤسسات ١٠٠ درهماً
للأفراد ٦٠ درهماً
للطلاب ٤٠ درهماً

تودع الاشتراكات في رقم الحساب البنكي لمركز ٠٠٤٩٠٩٠٦٥٢٣ - بنك المشرق دبي

Payments should be made To Juma al - Majid Center for Culture and Heritage
Acc. # 0490906523 al - Mashriq Bank - DUBAI

Afāq al-Taḳāfa
Wa al-Turāt

أفاق الثقافة والتراث

إشعار بالتسلم

Acknowledgment of Receipt

Name لاسم الكامل

Instaution المؤسسة

Address العنوان

P O Box صندوق البريد

No of Copies عدد النسخ

Issue No العدد

Subscription اشتراك

Exchange تبادل

Gift هدية

Sig- توقيع

Date التاريخ

ترسل إلى
مجلة أفق الثقافة والتراث
ص ب ٥٥١٥٦ فاكس : ٦٩٦٩٥٠ (٠٤) - دبي - الإمارات العربية المتحدة
Afāq al-Taḳāfa Wa al-Turāt
P O Box 55156 · Fax : 04 696950 DUBAI - U A E

Stamp
الطابع
البريدي

Name الاسم
Address العنوان
Country البلد
Phone : هاتف P.O.Box : ص ب
Fax فاكس



REACT

إلى الجهل بالحدائث، ولهذا كان من الضروري أيضاً لمعرفة النص وإنتاجه الوقوف على تيارات النقد الحديث ومعرفة مدارسه المختلفة لجني المفيد منها. هذان الموقفان لا بد من تمازجهما من أجل إنتاج النص الأدبي العربي المبدع، ومعرفة معرفة صحيحة

وعلى هذا لا بد من دراسة

النص دراسة لغوية وبلاغية وموسيقية بأسلوب جديد مع بيان نزعته المضمونية سواء أكانت واقعية أم رومانسية أم وجودية أم مادية أم غيرها. وكثيراً ما تختلط هذه النزعات في النص، فلا بد من تبيانها وردها إلى النص إلى نزعته الأصلية أو النزعة المهيمنة عليه وفي كل هذا يجب الغوص في التحليل وتفكيك النص ثم إعادة تشكيله

وبيان تأويلاته المتعددة ودلالاته وأثره في المتلقي وهنا تقتصب أمامنا المذاهب المختلفة من بنيوية، وكلية، وفلسفية، واجتماعية، وتاريخية، فنستفيد منها في تحليلاتنا دون أن نقحمها إقحاماً

هذه العملية المتعددة الأطراف في تحليل النص تتشابه فيها المعرفة العلمية بالتراث، والمعرفة العلمية بتيارات النقد الحديث، ولكن الخطأ الذي يقع فيه بعض المبدعين وبعض النقاد أنهم يهملون هذين الأمرين معاً أو

أحدهما، ثم يتعصبون لنظرية جديدة واحدة أو مذهب بخل دون أن يدركوا أن نصنا العربي له خصائصه في ذاته، وهذه الخصائص نابعة من عبقرية اللغة العربية

لتر الآن ما موقفنا من بعض هذه النظريات الحديثة

إن معالجتنا للنص قد طرأ عليها

تجديد منذ عصر

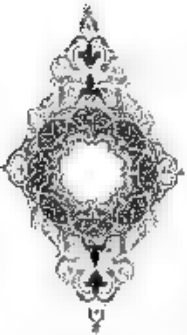
النهضة الحديثة التي عرفها أدبنا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن العشرين. فبعد أن كانت هذه المعالجة تقتصر على تفسير النص وشرحه لغوياً وبيان ما فيه من صور بلاغية وبديعية مقلدين بذلك النقد القديم، أخذنا تتدرج في فهم الأبعاد الأخرى للنص دون الاقتصار على

«إن المنهج البيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمفترق، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطقي، وهذا أثبت هذا المنهج خصوصيته، فاعتمدته الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي».

التفسير، تلك من جراء اطلاعنا على الثقافات الأجنبية وقراءة كتابات بعض النقاد الغربيين ولا سيما الفرنسيين منهم أمثال: جول لومينر ولانسون وبيرونو وغيرهم، فاكتمل عند نقد النصوص حلة علمية جديدة واكتسب نظرة

عميقة في فهم مرامي الإبداع فيها

كما أن نشاط الدراسات اللسانية وتوغلها في أوساطنا الأدبية منذ دراسات هريدياند دويسوسور (١٨٥٧ - ١٩١٣)^(١) حملت بعض نقادنا على الاهتمام بشكليات النص التي جاءت



بها نظرية البنيوية فما موقعنا من هذه النظرية، وماذا يمكن أن تقدمه من إسهامات في دراسة النص العربي؟

تقول الناقدة اللبنانية يمني العيد في كتابها «في معرفة النص» «إن المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشارك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطقي، كما أثبت هذا المنهج خصوصيته،

فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقلانيات البدائية في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي»^(١)

ثم تقول: «يستطيع النقد بالاعتماد على المنهج البنيوي أن يضيء بنية النص، أن يرى حركة العناصر، أن يصل إلى الدلالات فيه»^(٢)

والناقدة يمني العيد اهتمت

بدراسات أقطاب البنيوية وجلهم من الماركسيين أمثال الفيلسوف الهنغاري مؤسس البنيوية التكوينية لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١)، والباحث السوفييتي في المادية الاجتماعية باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥)، والمفكر الفرنسي ذي الأصل الروماني، الباحث في علم اجتماع الأدب غولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠)، ومارست تطبيقها على النص الأدبي.

ولكن هل يمكننا عزل بنية النص عن مقوماته الأخرى كما يفعل أكثر من اتبع الطريقة البنيوية التي لم يعد لها تألقها القديم؟ هل النص حقاً

معزول عما يسمونه «الخارج» عن النص؟ الحوار باختصار: لا، إذ لا يمكن فهم النص بفهم أحد عناصره فقط

إن هذه الحقيقة هي التي دفعت الناقدة يمني العيد - مع كونها من أنصار البنيوية - إلى التأكيد على علاقة النص بمرجعته وعلى رقصتها إسقاط هذا المرجع محاولة كشف حضوره في بنية النص الأدبية، وهذا من فضائل نظريته النقدية التي تعدت النظرة الشكلية. إن مرجع النص لا بد من فحصها

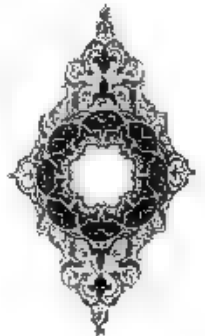
والرجوع إليها، ومن هذه المراجع كاتب النص، حياته ونفسيته، الواقع التاريخي والاجتماعي والنفسي والجمالي، وغير ذلك من الأمور، وعلى الدارس أو الناقد أن يدرس هذه المراجع من أجل تعرف النص.

البنويون يودون قصّر نظرهم

على ما يرون، إنهم يرون الكلمات والحروف، ولكن، في داخل النص مفاهيم أخرى أتت من الخارج، هناك النفس، وهناك المجتمع، وهناك الحياة بأسرها، والناقد الحصيف هو الذي يرى ما لا تراه العين، المرجع حاضر دوماً في النص، وعلى الناقد أن يدرس هذا المرجع، ويدرس أثره في النص، سواء أكان لغوياً أم نفسياً أم تاريخياً.

إلا أن هناك صعوبة في رؤية مراجع النص، وعلى الناقد أن يجدها لسببين: أولاً لمعرفة النص وثانياً لتقويم النص، إذ

والناقد الحصيف هو الذي يرى ما لا تراه العين. المرجع حاضر دوماً في النص. وعلى الناقد أن يدرس هذا المرجع، ويدرس أثره في النص، سواء أكان لغوياً أم نفسياً أم تاريخياً...



لا يمكن تقويم النص دون مراجعته، وكذلك لا يمكن معرفة النص دون إيجاد مراجعته فيه، من هنا جاءت نظرة الناقد المتعددة الأطراف، فلا تكفي أبداً دراسة البنية، لأن البنية ليست معزولة عن مراجعها.

واقول: هذه المراجع كلها ليست في الأصل أدبية ولكنها من مكونات النص، ولكل منها دوره في تكوين النص، وقد أصبح أكثر النقاد اليوم يؤكدون على علاقة النص بمراجعته، حتى إن

البنويين أنفسهم لم يعودوا يرغبون بإسقاطه

إن الخطاب الأدبي ليس مجرد لغة وإن كانت اللغة مادته. وإذا كان للأنبياء حرية في خلق بنية نصه فملك هذه الحرية محافظة على سلامة قواعد اللغة، أما الخروج على أصولها فيكون في الفن لا في الكيان، وقد يكون هناك تمرد في

الخطاب الأدبي على اللغة، ولكن هذا التمرد يكون في الشكل دون الإحصاف بقواعد اللغة وأصولها، ويختلف هذا التمرد باختلاف الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية ومسرحية ومقالة .. بمعنى أنه تختلف أشكال الصياغة وتبقى الدلالات أو التعبير مع المحافظة على سلامة اللغة

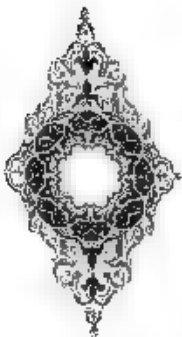
وتعترضنا هنا مشكلة رسم الواقع، فليس من الضروري أن نصل في النص الواقعي إلى المطابقة، لأن مخيلة الكاتب ليست آلة فوتوغرافية، وإنما هي آلة وإحساس أدواتها

اللغة ولكن هل يمكن لهذه الواقعية أن تصل إلى تحديد اللغة؟ بعضهم يطالب بهذا التجديد بالعودة إلى ما ينطقه الفرد، أي إلى اللهجات، نعم اللهجة شيء مساعد لفهم الواقع ولكنها ليست البنية الأصلية للغة، يمكن استعمال اللهجة لرسم صورة، ولكن هذا يكون من تزيينات اللغة وليس من أصل اللغة، عندما نرسم لوحة نستعمل الألوان ونستعمل الخيز، فالألوان المادية يمكن أن يضاف إليها بعض

«اللطحات» من ريشة الرسام، ولكن هذا الرسام يبقى دوماً عارفاً بأصول الرسم أصول الرسم في الكتابة هي اللغة، و«اللطحات» هي هذا المنطوق أحياناً الذي يزخرف النص اللعوي، ولا يضره ما دما نعتشف بأنه شيء مضاف دخيل، وليس أصلاً واقول إذا تحللت السيرة العربية للنص

نكون قد قمنا بهجرة غريبة عن أصالتنا وكتبنا بلغة غيرنا، لغة الغريب! إن البنية الواقعية الأصلية هي الصياغة التي ترتاح إليها النفس، واهتمامنا اليوم بالصياغة هو الذي قاد نقادنا الجدد إلى التمسك ببعض النظريات التي تهتم باللفظ أكثر من اهتمامها بالمعنى وبضرورة التناغم فيما بينها، ولكن الصياغة الجيدة ليست تفكيرك النص، وهذا الذي يدعوني اليوم - كما دعا غيري - إلى عدم النظر بعين الرضى إلى المذهب البنوي الذي يجزئ النص ويهدمه دون أن يحق

إذا تحللت البنية العربية للنص يكون قد قمنا بهجرة غريبة عن أصالتنا وهتجنا بلغة غيرنا، لغة الغريب! إن البنية الواقعية الأصلية هي الصياغة التي ترتاح إليها النفس.



معرفة شعورية إبداعية بالنص ذاته الذي يجب أن يترك أثراً جميلاً في النفس وأن يكون منسجماً في جميع أجزائه. ولا يستطيع الناقد أن يصل إلى هذا الشعور ولا أن يلمس الانسجام فيه إذا اقتصر على البحث في مكونات النص اللفظية فقط

إن البنية لا تُقصَد لذاتها ولا تُقدَّم لنا وحدها النصُّ الجيد، نعم إن النص يجب أن يؤدي بأسلوب فني، ولكن عليه أن يعبر عن موقف إنساني في عبارة موحية وإذا نظرنا إلى العاطفة فقط لم نستطع إدراك هذا

الموقف الإنساني الناتج عن تلاحم الصياغة من ناحية وعن تلاحمها بالمعنى من ناحية ثانية

هذه الملاحظات يجب أن تكون أساساً لمن يتخذ البيوية متركزاً لتحليل النص. أما الشعر العربي القديم فقد كان

له نظامه وكانت له موسيقاه متجسدة في البحر والقافية، وفي اختيار التراكيب والألفاظ وتناغمها مما نسميه بالإيقاع الداخلي. هذا الإيقاع أراد بعض المقاد أن يجعلوه خاصاً بالنص الشعري الحديث، مع أن النص الشعري قد فقد - في غالبيته - حسَّه الموسيقي الذي هو من أول خصائص الشعر، وإنما لنرى أن القصيدة الحديثة التي نستحسنها اليوم هي تلك التي تحافظ على موسيقا الشعر وتبع من معطيات العروض لا من بحوره، بل تأخذ منها بعض التناغم أو تفعيلة واحدة وتجعلها حسب

نظام جديد يحقق للشعر الحديث الإيقاع اللازم لكل شعر

نعود الآن إلى مشكلة الوضوح والغموض في النص الأدبي الحديث، ونلاحظ أن أكثر ما يكتب من النصوص الحديثة الشعرية أو النثرية يتَّصف بالغموض، فهل هذا دليلٌ على الحداثة؟ وهل يجب أن تكون الحداثة غامضة؟

في الواقع إن ثمة غموضاً مشروعاً وآخر غير مشروع

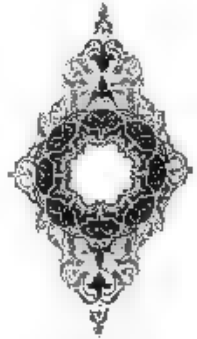
أما الغموض المشروع فهو ما يقتضيه الرمز والإشارة، ومع هذا فإن الرمز عليه أن يكون قابلاً للفهم، وعلى الشاعر أو الكاتب أن يقدم مفاتيحه لقارئه، لأنه إنما يكتب له لا لذاته، وليس على القارئ أن يفهم رموزه التي يمكن أن يحتفظ بها لنفسه

الشاعر ينظم للناس ولا ينظم لذاته، وليس على الشاعر أن يطلب من القارئ أن يفهم الصورة الدائرية التي هي ذات الشاعر، بل عليه أن يقدم له مفاتيحها في نصه.

أما الغموض غير المشروع فهو الغموض المقصود، وله أسبابه

أولها - في نظري - عَدَمُ الفهم، وقد قال لابروير: «إن ما يُفهم جيداً يُعبر عنه بوضوح» فكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى اللغة الغامضة ليستتر عَدَمُ فهمه، مع أن الوضوح هو صفة من صفات الكاتب الجيد وصفة من صفات الفهم.

وثاني هذه الأسباب هو أخلاقي يعود إلى الانتقال إلى الشجاعة في مواجهة القراء، فالكاتب الغامض يُجهد قارئه ويريد إتعبه حتى لا يقوى على مناقشته. ولعمري إن السهولة في



الكتابة صعبة، وقديماً أشار النقاد إلى يُسمى
بالسهل المعتنع

وهناك من يظن أن السهولة تُبعد
الشعر عن خصوصيته، وأن السهولة لغة
نثرية بينما الغموض هو لغة الشعر،
وليس هذا بالصحيح إلا إذا كان يقصد
منه الشعر الرمزي. ومع ذلك فإن هذا
الغموض الذي يعتمد الرمز يجب أن يقدم
 للقارئ مفاتيحه حتى لا يبقى النص مغلقاً
 فالشاعر ينظم للناس ولا ينظم لذاته، وليس على
الشاعر أن يطلب من القارئ أن يفهم الصورة
الذاتية التي هي ذات الشاعر، بل عليه أن
يقدم له مفاتيحها في نصه.

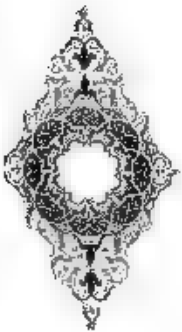
الكتابة مسؤولية، وما نعت قد أخذت على
نفسه أن أقدم شيئاً للقراء، إذن عليّ أن أكون
مفهوماً، فالكاتب الغامض يخون رسالته، وعليه
دائماً أن يفكر بقارئه، كثيرون من الكتاب
والشعراء يتصورون أن ما في عالمهم من أفكار

سهل على الآخرين، وهذا خطأ؛ إذ لا يجب أن
نضع الذات في موضع الآخر، أقول هذا
بالنسبة للكاتب والشاعر العبقري، فكيف بذلك
الكاتب الذي لم يرق بعد إلى هذه المرتبة، فإذا به
يتعمد الغموض ليكون شاعراً حديثاً، إلا ترى
اليوم طائفة من الشعراء والكتاب، أو ممن
يسمّون أنفسهم كذلك، يعرضون على الناس
نتاجاً بعيداً كل البعد عن فهم المتلقي أو فهم
القائل نفسه، وغايته من ذلك إخفاء عجزه بهذه
«الخريشات» التي يسميها حدادته!

إن النص الأدبي سواء أكان نصاً قديماً أم
حديثاً يجب أن يكون ملهماً، وأن يكون جامعاً
لسمات الإبداع الذي يأتي من الأصالة
والوضوح وصحة التعبير وإشراقه، والنص
البديع يحدث فينا لذة فنية وراحة نفسية تبعد
عنا القبح والظلم. وعلى الناقد أن يلمس جميع
المناحي التكوينية لهذا النص البديع الذي يحقق
هذه اللذة وهذه الراحة ■

الحواشي:

- ١ - مبحث سويسري، كان لمحاضراته التي نشرت في كتاب «دروس في الأسس العامة» منذ عام ١٩١٦م أثر في بيان أسس
البنوية في المجال الأسسي
- ٢ - العبد يمس في معرفة النص، ص ٣٧
- ٣ - المرجع السابق، ص ٢٨



عبد الفتاح كيليطو

الحديث عن الذات في كتاب التعريف لابن خلدون

I ملاحظات تمهيدية

الحديث عن الذات - أو حديث للذات - عرف عدة مظاهر حسب الثقافات والعصور، بحيث أن ما يسمى بالآونو بيوغرافيا ظاهرة مسمية، أي أنها مرتبطة بثقافة معينة وفترة تاريخية بدأت في القرن الثامن عشر، وهي نفس الفترة التي شهد ميلاد الرواية بالمفهوم المعاصر.

نسبية الآونو بيوغرافيا - هذا يعني أنه يتحتم علينا أن لا نقرأ تعريف ابن خلدون (1) والمسير القديمة بصفة عامة، بنفس المقاييس والمفاهيم السائدة اليوم. هذا لا يعني أن بالامكان العاء معرفتنا بالمسيرة الحديثة أو سبيلها عند دراسة السير القديمة. فالآونو بيوغرافيا حاضرة في الأدهان وتشكل افقا معرفيا يثري، باختلافه، فهمنا للافق المعرفي الذي نرسمه المسيرة القديمة. المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية.

هذا شيء بديهي، لكن البديهيات تعيب أحيانا عن البصر. فهناك من يتأسف، بصفة مريحة أو ضمنية، لكون المسيرة القديمة تبعد عن النموذج الحالي، كما أن هناك - وهذا شيء معروف - من يلوم الهمذاني والحريري لأنهما لم يتقيدا بقواعد القصة والرواية ! عندما لا تدرس النصوص القديمة لذاتها، فإنها لأمحالة تبدو مشوبة بالنقص والشذوذ. فمن الباحثين من يصفي صيغة المطلق على أسلوب المسيرة الذاتية الحديثة ويعتقد أنه أسلوب «طبيعي»، فتندو له المسيرة القديمة منحرفة ضالة لا تستقيم إلا في صفحات قليلة، أي الصفحات التي تتلاءم مع النموذج الحالي. وهكذا فإنه لا يفهم لماذا يحفل التعريف بـ «الاستطرادات، والتفصيلات، وإثبات رسائل مطولة لابن خلدون ولآخرين». (2).

لايعلم لأنه عوض أن ينظر الى النص كما ورد، ينظر إليه كما كان ينبغي أن يكون. ثم إنه يدخل في اعتبارات أقل ما يقال عنها إنها متسرعة. يحدث هذا عندما يعلن أن أحد كتاب السير نقل تحريته «بصدق وصراحة». ولعمري مامعنى الصدق والصراحة ؟ من يستطيع، عند دراسة النصوص الأدبية، أن يستعمل هاتين الكلمتين، بعد أن توطدت فلسفة الوعي المملوط عند نيتشه وماركس وفرويد ؟ حتى لو أقسم لنا مؤلف بأغلط الإيمان انه صادق، فلا أحد يصدقه. حتى لو اعتقد جازما أنه صريح، فإنه لن يصادف إلا الريبة والشك، وسينظر إليه على أنه غالط أو معالط. فالصدق ستار يخفي أشياء يحرص القارىء على اكتشافها. إن اللسانيين واصحاب التحليل النفساني يلحون اليوم على أن المواصله بين الناس مبنية اساسا على المراوغة والاحتيال والكذب. كون الواحد منا يتكلم، أو يصمت، فهو بالضرورة كاذب !

في كتاب فون غروبنوم، إسلام القرون الوسطى، قسم مخصص للسيرة. للمؤلف لا يحول على السيرة الحديثة، وإنما على السيرة كما وردت عند اليونان والرومان، ويحول بالخصوص على اعترافات القديس أو غسطينوس، يبدو لي أن هذه المقارنة خصبة نظرا لوجود عناصر كثيرة مشتركة بين الأدب العربي والأدبين اليوناني والروماني. وفون غروبنوم، وإن كان في عرصه شيء من الاستمرار للقارىء العربي (لأنه من خلال المقارنة يسعى إلى القول بأفصلية الأدب اليوناني والروماني، ويعتبر اعترافات القديس أو غسطينوس مثالا لم تبلغ السير العربية شأوه)، فإنه يمارس نظرة شاملة إلى الأدب العربي، فلا يدرس السيرة بمعزل عن الشعر ومعزل عنه التاريخ. وهذه الطريقة في البحث تبدو لي مهمة، إذ على الرغم من أن لكل نوع خصوصيته ومجاله المحدد، فإنه من المفيد تفحص العلاقة التي تربط كل نوع بالأموع الأخرى المجاورة أو البعيدة.

وهكذا فإن دراسة التعريف تتطلب ما أن نأخذ بعين الاعتبار، ليس فقط النوع الذي ينتمي إليه النص، ولكن كذلك عدة أنواع أخرى. وهذا يقتضي منا أن ننبد مفهوم التعبير المباشر عن الذات.

فالكاتب لايعبر إلا بما يسمح له النوع الذي يكتب فيه، النوع كما يتحدد في فترة ثقافية معينة. إن من يربط المنقذ من الضلال، مثلا، بالعزالي، لا يصل إلى نتيجة مقنعة. دراسة هذا النص لابد لها أن تنطرق إلى ترجمتي المحاسبي وابن الهيثم، وكذلك إلى الترجمة المسبوبة إلى الطبيب برزويه والتي نجدها في بداية كليلة ودمنة. هذه النصوص جميعها تهدف إلى البحث عن الحقيقة، وهو بحث يتم عبر نماذج ثقافية وداحل إطار يتعدى الفرد.

II محور الاختلاف ومحور الترتيب السلمي

أغلب الظن أن مسألة التعبير عن الذات - التي لايرد ذكرها في النقد القديم - أخذت تتبلور مع السير الذاتية الحديثة، المبنية على الاختلاف. فالذي يكتب اليوم حياته يسعى إلى إثبات تميزه عن باقي الناس، وبالتالي إثبات وحدته. أن أمرد حياتي معناه أن أعلن،

سريحة أو ضمنيا، بأنني اختلف عن باقي الناس. بل إن هذا الاختلاف هو الذي يسوغ كتابة السيرة الذاتية.

وعلى العكس فإن الحديث عن الذات في الأدب القديم يفنني لا على الاختلاف، وإنما على موضع الذات في سلم ترتيبي. أن أتكلّم عن نفسي معناه في هذا الحالة أن أعلن هل أنا أسمى، أرفع منزلة، أعلى مقاما من شخص آخر أم لا، أعلى مقاما أو أحط في خاصية من الخاصيات، في فضيلة من الفضائل أو رذيلة من الرذائل (١).

يمكن رصد الترتيب السلمي في عدة مجالات، في الأمثال («أروغ من ثعلب»، «أنحى من سيويه»)، في رسم صورة الأشخاص والمدن، في النقد الأدبي (الموازنة بين الكتاب وبين الشعراء) وفي اللانحة الطويلة للنماذج البشرية (كل فضيلة أو رذيلة لها ممثل نموذجي؛ أحوالنا تعزى الصفة النموذجية إلى حيوان من الحيوانات). (٢)

يتعين علينا إذن، عند دراسة الأدب الكلاسيكي بصفة عامة، والترجمة الذاتية بصفة خاصة، أن ننسب إلى محور الترتيب السلمي، وهو محور عمودي، على عكس محور الاختلاف، الذي هو محور أفقي. (٣)

هذا التعميم، ككل تعميم، لا ينبغي وجود استثناءات، وطبعاً من يبحث عن الاستثناءات لابد أن يجدها. وهكذا فإن محور الاختلاف الأفقي قد يبرز عند التوحيدي وقد يبرز عند ابن حزم في مقاطع من كتابه طوق الحمامة إن تركبني على محور الترتيب السلمي لا يتعدى النزعة الغالبية في الأدب الكلاسيكي.

III معنى كلمة «تعريف»

كيف يصف ابن خلدون عمله ؟ عبارة أخرى : إلى أن نوع يرجعه ؟ في مكان ما من الكتاب يقول : «أخباري». التعريف يندرج إذن ضمن الكتب التي تهتم بأخبار هذا الشخص أو ذلك، مثلاً أخبار أبي نواس لابن منظور.

إضافة إلى هذا لابد من الانتباه إلى العنوان الكامل للكتاب : التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً. كلمة «رحلة» تعلن عن سرد للأسفار وتتضمن معنى الذهاب بعيداً عن الموطن الأصل، كما تفتح أفق انتظار يرتبط بالنوع نفسه، أي أن القارئ ينتظر وصفاً للبلدان التي زارها صاحب الرحلة (كوصف القاهرة في التعريف). وينتظر القارئ كذلك ذكراً لخصائص البلدان وعاداتها وطقوسها (مثلاً عند ابن خلدون ما يتعلق بالترز وزعيمهم تيمور عندما كان محاصراً للمشرق). الرحلة جولة في الفضاء، في الحاضر، بينما التاريخ جولة في الزمن، في الماضي. الرحلة وصف، والتاريخ سرد. (لا أن هذه المقابلة تبقى نسبية، لأن الرحلة تتضمن قسماً من المرد التاريخي، والتاريخ يتضمن قسماً من الخطاب الوصفي).

إن جانباً من كتاب ابن خلدون يندرج ضمن أدب الرحلات. هذا ما يبينه العنوان الذي يشير كذلك إلى جانب آخر، وذلك عبر كلمة «التعريف». هذه الكلمة يمكن أن نجد لها عدة معاني :

- 1 - التعريف يقتضي أن ابن خلدون غير معروف، مغمور.
 - 2 - التعريف يقتضي أن ابن خلدون معروف، ولكن بطريقة مشوهة، فيأتي الكتاب لإبراز التعريف الصحيح.
 - 3 - التعريف يقتضي أن ابن خلدون يستحق أن يعرف، بل يجب أن يعرف.
- المدلول الأول لا يمكن أن نأخذ به، إذ لا يتصور في الأدب الكلاسيكي أن يتم التعريف بشخص مجهول، أن نكتب سيرة شخص مغمور. اليوم تشجع بعض دور النشر أشخاصا لا يتقنون الكتابة على إملاء ذكرياتهم وتنتشر هذه الذكريات على شكل أتوبيو غرافيا. (6) في الماضي لم يكن ممكنا كتابة سيرة ذاتية إلا إذا كان الذي يكتبها أو يملئها معروفا بإنجازات ويكتب، أي إلا إذا كان مؤلفا معترفا بقيمته.
- وهناك حالة ابن بطوطة. رحلته (والرحلة من الصعب فصلها عن السيرة الذاتية) كتبت بالرغم من كونه لم يكن مؤلفا. كيف نصر هذا؟ المعروف أن ابن بطوطة لم يكتب بنفسه رحلته، وإنما كتبها شخص آخر: ابن جزي! لم يكن بإمكانه كتابة رحلته بنفسه، مع أنه لم يكن يجهل الكتابة. بل أكثر من ذلك: حتى لو كان ابن بطوطة مؤلفا يعتد به لكان بحاجة إلى شيء آخر، إلى إذن من سلطة عليا. وهذا ما حدث بالضبط: كتابة الرحلة تمت بإذن، أو بأمر، من السلطان المريني أبي عنان.
- الكتابة تتم تنعيذا لطلب من سلطة، وسواء كل هذا الطلب فعليا أم لا فالمهم أن الكتاب يتوجه في النهاية إلى هذه السلطة على شكل إهداء. الكتاب يؤول في النهاية إلى مكتبة السلطة.
- المقصود من هذا الاستطراد هو أن الشخص المغمور، في إطار الثقافة الكلاسيكية، ليس بإمكانه كتابة كتاب، وبالأحرى كتابة سيرة ذاتية. إن المدلول الأول لكلمة «تعريف» غير وارد.
- المدلول الثاني يعني أن ابن خلدون معروف ولكن بطريقة غير صحيحة. هذا المدلول يؤيده عدة شواهد في الكتاب، عدة مواضع تتميز بلهجة تبريرية. وهذه اللهجة تتجلى أكثر أثناء الفترة المصرية في حياة ابن خلدون. تكتمل هذه المواضع صيغة الاحتجاج والدفاع عن النفس. ورغم أن ابن خلدون لا يذكر بتفصيل وجهة نظر خصومه، فإن وجهة النظر هذه تعمل في الحفاء وتظهر بمجرد أن ابن خلدون يقوم بالدفاع عن نفسه، خصوصا ونحن نعلم من مصادر أخرى أن الصورة التي رسمها خصومه تختلف عن الصورة التي رسمها هو لنفسه. إذن كتب التعريف لأجل حلل صورة صحيحة محل صورة يعتبرها ابن خلدون مشوهة.
- المدلول الثالث: قلت بأن التعريف يعني أن ابن خلدون يجب أن يعرف. لماذا؟ هنا من المفيد أن أشير بسرعة إلى الدوافع التي تحث بعض الأشخاص لكتابة سيرتهم. هناك أولا الاعتراف بالذنب، ومن المعروف أن فوكو يرجع بالآوتو بيوغرافيا إلى العادة المسيحية التي تقتضي أن يعترف المرء بما ارتكب من ذنب ثم يقول له القس كيف يكفر عن ذنبه ويمنحه المغفرة. هذا النموذج نجده عند القديس أوغسطينوس...
- هناك ثانيا الرغبة في وضع تقليد أو سنة، أي أن الذي يترجم لنفسه يتقم كنموذج

باحتذى، فنكتسي الترجمة بصفة صريحة صيغة تعليمية. نجد هذا الدافع في ترجمة برزويه الطبيب (الواردة في كتيبة وضمنة) وكذلك في المنقذ للغزالي. هناك ثالثا الاعتقاد بأن الأحداث التي عاشها صاحب الترجمة مثيرة وجذابة، وهذا ما يبرر كتابة الرحلة. ان من يسافر بعيدا يحب رواية ما شاهد، وفي أغلب الأحيان تكون الرواية شفوية، إلا ان الرحلة بقدر لها أن تكتب إذا كان صاحبها مؤلفا معترفا بقيمته. لا أظن ان الدافع الأول (الاعتراف بالذنب) وارد في كتاب ابن خلدون. ولا أظن كذلك ان صاحبنا كان يعتبر نفسه نموذجا ينبغي تقليده، إلا ان هذه المسألة معقدة ولا بد من العودة إليها. يبقى الدافع الثالث : هل ترجم ابن خلدون لنفسه لأنه يعتقد ان حياته مليئة بأحداث ومواقف تستحق ان تسجل ؟ هذا مما لا شك فيه، وهنا نجد التبرير الأساسي لكتابة السيرة : الشهادة، ابن خلدون عايش أحداثا سياسية وشارك فيها ومن واجبه الادلاء بشهادته، خصوصا وان هذه الشهادة نابعة من شخص ذي امتياز لأنه يحكم معاصريه لنوي الأمر كان في موقع يسمح له بمراقبة ما يجري عند من يصنعون التاريخ. لذلك فإن «الأناء» الذي نجده في التعريف هو «الأناء» التاريخي، المشارك مع آخرين في أحداث تاريخية معينة.

IV القيود النوعية :

كيف يتحدث ابن خلدون عن نفسه ؟ كيف تتم الترجمة الذاتية ؟ ما هي الأشياء التي يجوز ذكرها والأشياء التي يجب السكوت عنها ؟ كل ترجمة ذاتية مسببة على اسقاء، مع العلم بأن كيفية الانقاء تختلف من عصر الى عصر ومن ثقافة الى ثقافة. فما هي المعايير التي نحكمت في اختيار الأحداث والأوصاف التي يتكون منها التعريف ؟ ان عملية الاختيار لا تفسرها، فقط، دوافع شخصية، وإنما كذلك، وبالأخص، دوافع ثقافية ونوعية (نسبة الى النوع الأدبي)، لهذا فإن تحليل التعريف ينبغي ان يستند على دراسة عامة للكيفية التي كان يكتب بها التاريخ، للكيفية التي كان يترجم بها للشخصيات التي تستحق ان يترجم لها ويتحدث عنها. أظن أنه ليس هناك مبرر، على الأقل عند بداية البحث، للفصل بين الترجمة الذاتية وما يسمى بالترجمة المعيرية، ذلك ان الطريقة التي يترجم بها للغير هي نفس الطريقة التي نجدها في الترجمة الذاتية. لنلق نظرة على ترجمة الأدباء والأعيان عند ابن خلدون وبافوت، ماذا نلاحظ ؟

نلاحظ ان التراجم تذكر الأشياء التالية :

- 1- نسب الشخص المترجم له.
- 2- تاريخ ومكان ازدياده.
- 3- شيوخه.
- 4- أسفاره

5. منتخبات ونقف من كلامه : شعر او نثر، وحيانا شعر ونثر معا. في الكتب التي نترجم للمتصوفة، نحل الكرامات محل المنتخبات الشعرية والنثرية.
 6. شهادة بعض معاصري المترجم له على سلوكه وإنتاجه. ذلك ان الحكم على شخصية في كتب التراجم يبرز أساسا في ايراد ما قيل عن هذه الشخصية.
 7. تاريخ الوفاة.
- في التعريف نجد هذه العناصر، ما عدا طبعا العنصر الأخير : تاريخ الوفاة، وان الخضوع لهذا الرسم هو ما يفسر الاستطرادات الكثيرة التي تتحلل الكتاب والتي تعيق بعض القراء المتسرعين. لندرس على التوالي العناصر المكونة للرسم.

1- النساب :

ابن خلدون يعود بنسبه الى وائل بن حجر، لماذا ؟ لان وائل هذا، كما يصفه ابن خلدون، «من اقبال العرب»، ثم «له صحبة» اي له صحبة بالرسول، لانه وفد عليه ونال منه هذا الدعاء الصالح : «اللهم بارك في وائل بن حجر وولده وولد ولده الى يوم القيامة». الدعاء تثبتت وناكيد لباهة الاسرة التي يسمي إليها ابن خلدون، بفضل هذا الدعاء نالت الاسرة حظا وافرا من المحدث على مر الاجيال. من ناحية اخرى فإن نهاية الاسرة تؤيد الدعاء ومصادقية الحديث. **صحة هذا الحديث لا تظهر فقط بالاسناد ولكن كذلك بكون الدعاء الذي ينضمه قد تحقق ونال الاستجابة.**

ان إلحاح ابن خلدون على املافة وأجداده، يوحي بانه ينظر إليهم كمرآة لنفسه. بتعبير آخر : دعاء الرسول يشمل ويوجه مصيره كما شمل ووجه مصير اجداده، ان حياته، بالنسبة لحياة اجداده، ليست حاصصة لمبدأ الاختلاف. ابن خلدون لا يعلن، ولا يمكن ان يعلن، انه يختلف عن سبقيه، انه على العكس يعلن عن الاتصال والاستمرار ويركز على مبدأ الترتيب السلمي، اي الدرجة التي يلعبها افراد الاسرة. في الفضل والقيمة عبر الاجيال، الريادة والنقصان في درجة الفضل : هذا ما يميز أفراد الاسرة الواحد عن الآخر.

2- تاريخ ومكان الازدياد :

هذا العنصر له أهمية كبيرة ليس فقط لأن هدف المؤرخ هو أساسا تأريخ الحادثة وضبط مكان وقوعها، ولكن كذلك لسبب آخر له ارتباط برواية الحديث ورواية الاخبار بصفة عامة. التأكد من كون الراوي كان بإمكانه الاتصال بالرجال الذين روى عنهم.

3- الشيوخ :

ليس لمرحلة الطفولة ذكر في التعريف. هذا شيء لا يبحث كثيرا على الاستغراب

لأن الطغولة مسكوت عنها في كتب التراجم، بل في الأدب الكلاسيكي بصفة عامة. لا يكاد يرد ذكر الطفل إلا في الرثاء، عندما يعقد شاعر ولده (ابن الرومي)، أو عند الاستعطاف (الحطينة).

لماذا تهمل الطغولة في التراجم ؟ لأن الشخصية التي يجوز التحدث عنها هي الشخصية العاقلة والمسؤولة شرعا. لا يذكر التعريف من الطغولة إلا شيئا واحدا : حفظ القرآن، لأن هذا الحفظ يؤهل الطفل للانتقال إلى مرحلة الرجولة، بفضل الاطلاع على كتاب الله، بتأديب الطفل، أي يمر من حالة شبه حيوانية إلى حالة انسانية. بعد حفظ القرآن يكون الاتصال بعدة أساتذة، لكل واحد اختصاصه. وإن ما يثير الانتباه في التعريف هو العدد الهائل من الشيوخ الذين احب ابن خلدون عنهم العلوم البقية والعقلية. ابن خلدون يخصص ترجمة لكل اساتذ، وفي كل ترجمة يبرز الترتيب السلمي من جديد : هل يعرف الاساتذ الفلاني اكثر أو أقل من غيره ؟ ما هي الدرجة التي وصل إليها في العلم ؟

التصور الذي يكمن وراء لائحة الشيوخ الطويلة التي يذكرها ابن خلدون هو ان العلم شجرة تنتقل من أساتذ إلى تلميذ عبر الاجيال. وهنا تطالعنا مرة أخرى فكرة النسب، النسب العلمي بعد النسب العائلي، المبدأ القائم في التعريف على النسب العائلي هو : قل لي من هم اجدادك اقول لك من أنت. والمبدأ القائم على النسب العلمي هو : قل لي على من اخذت العلم اقول لك من أنت، خصوصا ان اساتذة ابن خلدون مسحوا الاجازة، أي الشهادة التي تثبت انه مؤهل لتدريس العلم الذي أفاده مهم.

4- الأسفار :

سبقت الإشارة إلى هذه النقطة فيما قبل، ينبغي ان أصيغ ان انتقال ابن خلدون من مركز نقابي إلى آخر لم يكن يجعله يشعر بالعربة. ذلك ان نفس البنيات الثقافية كانت موجودة في تونس وتلمسان وقاس.

قد يقال : ابن خلدون اشاد بالقاهرة واشى عليها، مما يدل على الاعجاب وعلى الموقع الفريد الذي كانت تحتله هذه العاصمة في عصره. الا ان قراءة متأنية للفصل المخصص للقاهرة تبين ان الوصف خاضع للترتيب المبني، للعلاقة العمودية، بمعنى ان ابن خلدون لم يكن يعتبر القاهرة مختلفة، عن المدن الأخرى التي زارها، وإنما كان يعتبرها أكثر ازدهارا وأعلى مقاما.

5- المنتخبات :

يتضمن التعريف قسما وافرا من الأشعار التي ألهاها ابن خلدون في مناسبات معينة، العرص من إدراج هذه القصائد هو إبراز صورة شخص متجر في الشعر، صورة مشارك في فن الكتابة وفن الشعر، صورة شخص ينتمي إلى أهل الفضل في الرياسة وكذلك إلى أهل الفصل في قول الشعر.

6- شهادة المعاصرين :

الى جانب اشعاره يصنم ابن خلدون كتابه عدة رسائل مطولة وجهها إليه رؤساء ووزراء كابين الخطيب مثلاً، هذه الشهادة من المعاصرين تؤكد من جهة معاشره ابن خلدون لاولى الأمر، ومن جهة أخرى، وهذا هو الأهم - تؤثق أقواله وتمنحها المصداقية التي تحتاج إليها.

ذلك أن الذي يتحدث عن نفسه يساوره الشك في أن مستمعه أو قارئه قد لا يصدق ! وهذا ما حدث لروسو بحيث أنه في بداية سيرته الذاتية أقسم بأغلط الايمان انه سيقول الحق وأشهد الله على صدقه. أما ابن خلدون فإنه ادلى بوثائق مكتوبة لتدعيم كلامه.

V بعض الاسئلة :

كخاتمة لهذا البحث أود، بسرعة، طرح بعض الاسئلة، في سياق كلامي عن التعريف :

1- هل هناك فرق جوهري بين الترجمة «الدنية» والترجمة «العبرية»، اذا استثنينا مسألة الضمير . ضمير المتكلم في الترجمة الدانية، وضمير العائب في الترجمة العبرية ؟

فالخبر، النوع الذي يسمى الخبر، يتميز بشيء مهم . الشخص الذي يتكلم عنه (بضمير العائب) هو الشخص العمومي. ان الذي يجمع الاحبار لا يهمه ما يجول في نفس الشخص، لا تهمة حواطره، وإنما أفعاله وأقواله في موقف معين، في سياق علاقة مع أشخاص آخرين(2). ان ما يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة العبرية، يصدق على الخبر، بمعنى الترجمة الدانية. فابن خلدون يتكلم عن ذاته الرسمية، عن ذاته الخارجية والعمومية. إنه يصف نفسه كما قد يصفها شخص آخر، شخص يحبر عن ابن خلدون. بعبارة أخرى : يصف نفسه كما لو كان ميتاً واحداً شخص آخر في كتابة سيرته. صحيح ان الكتاب مكتوب بضمير المتكلم، ولكن يبقى الارتسام بأنه مكتوب بضمير العائب. التعريف يصدق عليه قول : الانا غائب، او القول المشهور : «الانا اخر».

2- كيف يبرر مفهوم الزمن في التعريف ؟ ما هي العاية من توالي الأحداث وتميرها ؟

هناك رأي لفون غرونباوم أورده هنا بدون تعليق. في حديثه عن السيرة الذاتية العربية يقول : «إن ما يتعير ليس هو بالضبط الفرد، وإنما وضعيته».

من الصعب تحديد فكرة الزمن عند ابن خلدون اننا لا نجد في التعريف الرسم الذي نجده في المنقذ للعزالي مثلاً. في المنقذ تنج الحياة إلى غاية، إلى قرار، إلى حقيقة نهائية، هناك غائية في تاريخ الفرد : بعد فترة الضلال التي قد تطول، تأتي الهداية ويأتي اليقين. بعد الازمة يتجلى الحل، اما عند ابن خلدون فإننا لا نعثر على هذه العائية. فهو

يتقدم في السن ولكنه لا يتقدم خطوة نحو الحقيقة، بل إن الحقيقة شيء مستبعد فلا يرد ذكرها. ليست الحقيقة عنده خاتمة المطاف وليست محل تشويق وانتظار.

٦- ما هي العلاقة، عند ابن خلدون، بين النظرة إلى الفرد والنظرة إلى الجماعة ؟ هل في التاريخ حقيقة، أو غاية، تسعى الجماعة إليها ؟

٧- ما هي العبرة من كتابة التعريف ؟ ما هو الدرس الذي يسعى ابن خلدون إلى بلورته من خلال تأليف ترجمته ؟ بتعبير آخر : ما الفائدة من كتابة التاريخ، سواء التاريخ الفردي أو التاريخ الجماعي ؟



هوامش

1. التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً، تحقيق محمد بن ناويث الطنجي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951.
2. يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار احياء التراث العربي، 1975.
3. انظر :

E.Birge-Vitz, (Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale», Poétique , 24,1975.

4. لمزيد من المعلومات حول هذه النقطة، انظر كتابي :

Les Séances , Paris , Ed.Sindibad , 1983 , p. 244-247.

5. آفة بعض الدارسين اهم يعقون مقارنة بين الأدب الحديث والأدب القديم، تعقد المقارنة دون مراعاة لسمية الأساليب، فيسير الأدب الحديث كالمعيار الذي يطلق منه يحكم على الأدب القديم بالجودة او بالرداءة. المقارنة لن تكون حصنة وذلك جدوى الا اذا ولزنا بين الأدب العربي الكلاسيكي والأدب الأوروبي أثناء القرون الوسطى، اغلب الملحن هذه الموازنة سقنت العديد من الخصائص الأسلوبية المشتركة، بالرغم من انه لم يكن هناك، على ما يبدو، تأثير ملحوظ من جانب او من آخر. ان عدم الانتباه الى أداب القرون الوسطى في أوروبا يثير سوء التفاهم ويتسبب في مناقشات عقيمة.
6. حول هذه الظاهرة انظر :

Philippe le jeune, Je est un autre, Paris, Ed, du seuil.

7. يلاحظ باكتين، للبرهنة على الطابع العمومي لوصف النفس في الأدب القديم، ان اقلوس، في الألياذة، لا يمتدح ليبيكي موت صديقه، وإنما يبكي بصوت جهور يرن في كل ارجاء المعسكر اليوناني.
- انظر :

Esthétique et Théorie du Roman , Paris , Ed. Gallimard.

الحرب والسلام في الشعر الجاهلي

كان العربي في الجاهلية بعد
الحرب جزءاً أصيلاً في بنية مجتمعه
القبلي وركناً رئيساً في تكوين حياته
العامة ، وكانت أيام الجاهليين معارك
لا تفنى ، وقد صور الشعر الجاهلي هذه
الحقيقة فكانت خير ما وصل إلينا من مثل
هذا الجانب الذهني من حياة الجاهلية
غير أننا إذا كنا نؤمن اليوم بقول
برنارد : « إن الحرب لعنة الحضارة »
فعلى أن نعود إلى الشعر الجاهلي من
جديد ، لنبحث فيه عن ستار يغطي
هذه « لعنة » ويوجه أنظار الباحثين
إلى حقيقة إنسانية أخرى يحويها تراثنا
الشعري الجاهلي ، وتمثل في ذم الحرب
والتنفير من ويلاتها وأهوالها ، والدعوة
إلى السلام .

الدكتور : صالح الماشور

إن أكثر طاهره تبرر لأعيانها ، ونحن نقرأ الشعر الجاهلي في مجموعته
 «مديحة كالفصليات والأصحاب والمطعم ودواوين الحقلين وكتب خمسة» هي
 أن الشعر الجاهلي - بالجملة - شعر حماسي ، تنهز في جوانبه محبات من مديحة
 التمرد ، ويتدفق من فصائله شرر المصعب والانتفال والخمسة ، ومثل هذه
 الطاهره الكبرى في الشعر الجاهلي مديحة طيعة لدور الحربي الذي كان له في
 الجاهلي بهمس به في قبضته ، حتى كان يفتح في محاذها الأحقاد وصدان ،
 ويؤثر في قلوبها الحزازات وهدوب ، ويستثمر همه رحطها لغزو ، وتأثر ، ونحو
 مرسها على لصرب والطمس ، حتى أصبحت الشراي قومها خضعت ومعدتها
 شعر أظم هي القيم الموصولة بالحرب وأسبابها من نخسدة ونحوه . وتصحة وفداء
 وشهامة وإثار ودفع عن محض وسمة جبر والسجدة ، عنه عن حمى واحدة
 والأعراس والأنساب ..

لهذا كله صرح في الجاهلي له . خمسة حمية ، وعصب في كثير
 من فصائله أناس ، حمية ، جند ، عبدة ، مديحة ، وسجدة ، وعبر في عباراته ونهز
 بالضم والحق ، وهذا كله أصبح ، شعر الجاهلي رحر صرح الحاد والدعوة
 إلى القتال ، في سبيل حماية تلك المثل والدفاع عنها .

من مبادئ تلك الصرح الجاهلي صرحه الشاعر الجاهلي عبط الأنادي في
 تحريض قومه على الحرب والقتال :

مالي أراكم نياما في بلهنية	وقد زون شهاب الحرب قد سطعا
صوبوا حياذكم واحوا سيوفكم	وحددوا للمعبي "أبيدوا خير" (١)
فقلّيدوا أمركم - لله دركم -	رحب الذراع بأمر الحرب مصطلما
لا مترفا إن رخيبي العيش ساعده	ولا إذا حلّ مكروه به خشعا

عاش هرت صبيحة لشاعر الجاهلي نحوه القليلة ، أضيق الشاعر سانه يهدد
 حصونها بالمارة السماوات القرية ، ومن عادح التهديد قول الشاعر المديني يتوعد
 بني شيان عندما حاولوا أن يرحلوا قومه عن حرم مناهم في سقوان :

رويد بني شيان بعض وعيدكم	تلاقوا غداً خيلي على سقوان
تلاقوا جياداً لا تتعبد عن الوغى	إذا ما عدت في الأرق التنداني
عليها الكعكة النثر من آلهان	ليوث طيمان عند كل طمان
مقاديم ومنازل في الرّوع خطوم	بكل رقيق الشغرتين يمان
إذا استنجدوا لم يسألوا من دعاء	لأية حرب أم بأي مكان

أما إذا ما عانت صرخة الشاعر ، ولم تعد لها في قلبه صدى أو استجابة ،
 وآثر العزلة والانسحاب من الحياة ، فإن الشاعر الجاهلي ، أثارت ثورة
 الشاعر الجاهلي واضطر غيظه وراح **يكوي ضمائر قومه** نيران سخره اللادع ،
 يحرم بالصبر على الظلم ويأمر بالسلوك في المظلمة ، ويحذر أن يستبد بهم قيلة أخرى
 لا تعد عن إغاثة المستبدين ، بل إنهم قد استبدوا بهم ، فأنشدهم على قومه
 من بني النضر حين استدام على من استباح إله من بني دهل بن شيان فلم
 يتقموا له :

لو كنت من مازن لم تسبح إيلي	بنو القتيبة من دهل بن شيان
بن ثمام بنصري مشرّ خشن	عند الحبيطة إن دولمة (١) لانا
فرم إذا الثرة أيدى ناجديه لم	طاروا إليه زُرُحات ووحدانا
لا يسكون أخام حين يتندبهم	في الثابتات على ما قال برهانا
لكن نومي وإن كانوا ذوي عدد	ليسوا من الثرة في شيء وإن هانا
يجزون من ظلم أهل الظلم منفرة	ومن إساعة أهل سوء إحسانا

(١) الضف والمحق والاسترخة .

كَانَ رَبُّكَ لَمْ يَخْلُقْ خَلْقَهُ
 سَوَامٍ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِلَّا مَا
 فَلَيْتَ لِي بِهِمْ قَوْمًا إِذَا رَكِبُوا
 شَتُّوا الْأَعْلَافَ فَرَسَانًا وَرَكِبَانًا
 وَفِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِي سَخِرَ مَرِيرٍ مِنَ الْقَمَّةِ عَنِ الْحَرْبِ ، الْمُؤَثِّرِينَ لِلْمَاهِيَةِ
 وَالرَّاحَةِ وَالسَّلَامَةِ ، وَمَنْ أَلْمَعَ غَاذِجَهُ تَمْرِيشُ الشَّعْرِ الْبَكْرِيِّ صَدْرِي مَالِكُ
 بِالْحَارِثِ بْنِ عِيَادٍ ، لَاعْتَرَاكَ حَرْبُ الْبَسُوسِ النَّائِثَةِ بَيْنَ كَرَوْنَقٍ وَالتَّزَامَةِ الرَّاحَةِ :
 يَا نَوْسَ لِلْحَرْبِ الَّتِي وَصَمْتَ أَرَاهُطَ فَاسْتَرَاخُوا
 [يَقُولُ : مَا أَبَاسَ الْحَرْبِ الَّتِي حَطَّتْ أَقْوَامًا وَأَدْبَتِهِمْ حَتَّى اسْتَسْلَمُوا لِأَعْدَائِهِمْ
 وَأَنْفَعُوا الْقَمُودَ عَنِ الْحَرْبِ وَمَخَالِفَةِ الرَّاحَةِ وَإِثَارِ السَّلَامَةِ]

وَالْحَرْبُ لَا يَبْقَى لَهَا
 إِلَّا نَمِي سِرِّي بِدَائِي الْوَقْدِ
 وَالثَّرَى الْحَصْدَاءُ وَالْجَيْشُ الْكَادُ وَالرِّمَاحُ
 وَكَرْبُ حَبِّهَا إِذَا نَزَلَتْ فِي السَّحَابِ
 كَثُفَتْ لَهَا عَيْنُ سَائِيحٍ أَلَا شَرُّ النَّاسِ الْمَرَاغُ
 صَبْرًا بِي قَبْرِهَا
 هِيَ بَنَ حَالِ السَّوْتِ دُونَ
 كَيْفَ الْحَيَاةِ إِذَا خَلَّتْ
 أَيْتُ الْأَهْزَاءِ وَالْأَسَدِ
 وَمَنْ الطَّبِيعِي أَنْ يَخْتَنِقَ فِي مِثْلِ هَذَا الْجَوِّ الْفَاضِلِ الْمَحْمُومِ صَوْتُ الْقَتَاةِ
 إِلَى السَّلَامِ ، وَتَطْمِي صَبِيحَةِ الْحَرْبِ فِي الْمَجْتَمَعِ الْحَاضِرِ وَنَسْدُ فِي لَسَرِ الْخَافِي
 كُلِّ مَنْفَذٍ

* * *

غَيْرَ أَنَّ صَوْتَ السَّلَامِ اسْتَطَاعَ أَنْ يَتَسَلَّلَ إِلَى الشَّعْرِ الْجَاهِلِي ، وَيَقِفَ فِي

وجه دغاه الحرب ، ويطبق في ذلك المحيط الخاص ، تأثر مدحها انسانية ندعو إلى
الحبة واللين والسم وتنفر من الحروب وأهوالها وآسيها ..

كان صاحب هذا الصوت الاساني الوديع السلام شاعر جاهلي كبير ذو
شخصية قوية وعقل ناصح حكيم ، ونولا قد شخصيته ونصيح تفكيره ما استطاع
أن ينصدي لتغير العام في عصره ، وبعب في وجهه ، ويطلى في غير موارد ولا
مداراة ولا حذر حملته على الحرب ودعايتها ، وتحميده للسم وأنصاره ..

عندما يحاول الباحث أن يحلل شخصية شاعر السلام الجاهلي زهير بن
أبي سمي يجد في نشأة الشاعر الحكم وحياته ومطعمته يدوراً حراً على سب
كبره الرجل للحرب والسكينة من إيمانه بالعدل واللين والسم ، ذلك أن الناس
الزلفي لم ينشأ في قبيلة مزينة ، وإنما نشأ عربياً في قبيلة عطفان ، ومات عنه أبوه
وهو صغير فقامت عليه أمه ، ولما بلغ من العمر خمس سنين ، أباه مبالاً
إلى المسألة ، وفتح له في حرفة عنيفة فخره وحمقه ندوم رجاءه في عطفان ،
بين القبيلتين الأ- من بني وه ، والأ- من بني النضير ، لما نزلت فيهم من آيات الله ،
وكذلك عاصر زهير أهوال تلك الحروب الأهلية التي يسميها الرواة « حرب
داحس والمراء » ، وفي إحدى قصيدته قرى به زهير عام ، سالت خلالها سهر الدماء حتى
كاد الماء يستأصل حدود القبيلتين المتحاربتين ، كل ذلك من أجل سب قاعة حفير
لورجع الناس فيه إلى أحلام مصرى وتمسكوا بالحقبوا الدماء وعاشوا في
أمان وسلامة ..

حرب داحس و وحدها كهيئة بأن تهز ضمير الشاعر الجاهلي
ونفح وحدها بالثورة على دروب وأهوالها وطلن لسه يدمها وكريمها ،
ولكن زهير أكل إلى ذلك أيضاً صاحب مراح هادئ ، ررس وطبع وغور وعمر
حكيم منصر ، وكان حاب لمكر عنده نقت حاب الأعمال واساطعة ، وقد
أسهمت هذه الموامل صكلها في إعناؤه نحراره الكثرة التي أتاحها له حياته

احرقة الأمد ، فأورب في فقه الحكمة ، ورسدت في فقه أنودد سلام
وكذلك أصبح زهير شاعراً ذا رسالة ، ودويان شعره اليوم يشهد بأن
الرجل لم يخن رسالته الانسانية وأنه سلك كل صلك لينهض بها ويؤديها
جهد طاقته :

فهو — أولاً — يكثر من التصانيع والحكم في شعره ، ليث في الناس
روح العمل والنصر ودعوى إلى أبن وبنادله والندوب وتحت وعيت ابيه
اسلم وتدارك الأمور باليسر ويشجعهم على المضي في طريق الخير والسلام :

ومن لا يصانع في أمور كثيرة	يضر من بأفصاب ووطأ بمنم
ومن لا يصانع في أمور كثيرة	يضر من بأفصاب ووطأ بمنم
ومن يجعل المروء من دولته	يضره ومن لا يثق التثم يثتم
ومن يهرق دمه في جبهته	يضره ومن لا يثق التثم يثتم
ومن يوفى بالدين	يضره ومن لا يثق التثم يثتم

وهو — ثانياً — يصور أهوال الحروب ليعبر الناس منها ، فلحرب
وبلاد (بني حنظل) من بدوق ، وهي كالنار منهية أو كالحرب الطاحنة أو
كالنافة الولود التي تله شرأ ودماراً لانهاية لها ولا مثيل لشؤمها :

وما الحرب إلا ما علمتم ودقم بها ما حدث لرحم
مق تيمنوها تيمنوها ذميمة	و .. إذا صرتموها فتصرم
فتمركم مرك الرحي بفانها	وتلقح كشافاً ثم فتشج فتثم
فتتج لكم عدان أشأم كلهم	كأحر عاد ثم ترضع فتتظم
فتتلد لكم مالا قتل لأهلها	قري بالراق من قفيز ودرم

وهذه الصور الرهيبة لأهوال الحرب في إظهارها البدوي الحسي ، من

أروع ما حفظ لنا الأدب الجاهلي في وصف دمار الحروب وشوئها ، وهي تمتاز بالحياة والحركة والنقى ، وتكتف عدداً كبيراً من الشاهد المختزنة في ذاكرة الشاعر من المعارك الدامية التي شهدتها حرب داحس والغبراء ، ومن خلال هذه الصور وتزاحمها يبدو إشفاق زهير على المتحاربين من الهلاك ، وإصراره على أن يجنبهم العواقب الوخيمة من اندفاعهم وتطاحنهم .

وهو — ثالثاً — يفسم أنصار الحرب ويهجو العاملين عليها ويهاجم الذين سواهم في بعض المصلح بجرؤ على قومهم الدمار والهلاك ، وبعد كنه يعبر اب غنبيته انصارية — وهو الشاعر الهادي الحكيم — على حصين بن ضمضم المري لخائفته فومه ونقصه المصلح مع المسلمين ، فهو وحده يحمل نعمة إحراره ، وقبيلته بريئة من جنايته ، وإن حاول أن يجتني بها :

لمعري لنعم المحي جر عظيم محاً لا يوانهم حصين بن ضمضم
وكان طوى كشحاً على منكته علا هو أبادها ولم يتقدم
وقال سافني سافني موق سافني موق سافني موق
فشد ولم يفرغ يبرئاً فكثيره لدى حيث ألقى رطلها أم قشتم

وهو — رابعاً — يمجّد ثقافة السلم وأنصاره ، ويخلص لهم الود والاكبار ، وهذا — في اعتقادي — سر إعجاب زهير بالاميرين الكريمين هرم بن سنان والحارث بن عوف وإشارهما بأجود شره ، فقد سمى هذان الاميران بجاهلهم ومروهم لوضع نهاية للحرب الأهلية بين عس وديان ، وهذا دلت لغتي للطريق وتداركاً بالمصلح كثيراً من الدماء ، فمأزاً بالهد والتطيم والتقدير :

تداركتما عبساً وديان بدمما تفانوا ودقوا بينهم عطر منثم
وقد قلتما إن ندرك السلم واسماً بجال ومروف من الأمر لم
فأصبحتا منها على خير موطن بعيدن فيها من عقوف ومأثم

عطيين في عليا مدبر هدينا ومن يمشح كنزاً من المجد يعلم
وهكذا لم يدع زهير وسيلة تمكنه من تأدية رسالته الانسانية في دعم
السلام واسفر من الحرب إلا سعداً في شعره ، حتى أصبح ديوانه ينصو ع
بنفحة انسانية خاصة لانجدها في شعر غيره من الجاهليين ، وتلك ميزة كبرى لم
يحرم بها شعر جاهلي بعدد عفرية عروجه أنه وإيمانه بالسمو والحق والاعلى .



قبل أن نطوي هاتين الصفتين المتناظرتين للحرب والسلام في الشعر الجاهلي
لأنه من تحليل طبيعة اسم الذي كان شاعر الجاهلي يدعو له ..

لقد كان زهير يؤمن بالسلام إذا كان يقوم على أسمى واسطة من العزة
والكرامة ، أي أن يكون في حوزة حوصه ، الصميم والرهراء
ول دعية للحرب ، أي أن يكون في حوزة أوحاش ،
كما يقول الشاعر :
لأحشاش على الدابة والرهراء والصميم
حصن بن حذيفة الفراري عندما خرج لحرب عمرو بن هند ليمنعه من العدوان
على حرته واستقلاله :

ومن مثل حصن في الحروب ومثله لانكار ضيم أو لأمر يحاوله
أبي الصيم والتمهات يحرق نابه عليه فأفضى والسيوف مماقله

ولهذا أيضاً نجد في ديوان زهير دعوة صريحة إلى القوة ، يستطيع
الإنسان أن يدفع العدوان عليه ، فهو إن لم يكن قادراً على حماية حوصه بسلحه
هدهم المتدون ، وإذا كان عاجزاً عن دفع الظلم عن نفسه ركبه الظالمون :

ومن لا يمد عن حوصه سلحه بهم ومن لا يطيء السمس يعلم

فهو إذن يؤمن بالسلام القوي لا السلام الجبان الخائر المستسلم ، وهو إذن يدعو إلى ما يسمونه اليوم « السلم المسلح » لا السلم الأعزل المنلوب على أمره .
إذا عرفنا طبيعة السلم القوي العزيز الذي يدعو إليه زهير أدركنا أن الشاعر الجاهلي يمثل مدعوته الأساسية قيم التي يقدرها الجاهليون بحسب ، فإذ لم يستطع اسم حماية تلك القيم كان لابد من اللجوء إلى العنف والإلحاح والحرب .. ولن تكون الحرب آنذاك « لعنة للحضارة » لأن النفس العريضة تؤمن إيماناً حاسماً بأنه « لا حضارة بدون عزة وكرامة ! »



الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة

○ ○ ○

القديم (وأعي بذلك الكلام المقيد بالقوانين الشعرية ، من حيث هو جزء لا ينفصم عن الموسيقى) . ولا بد من مرور مرحلة معينة من الحضارة ، حتى يكون في الإمكان الاحتفاظ بحسن الحظ في بطون الطروس . ومن هنا ناس الشعر كان له حظه الوافر من حيث استظهاره ، يعكس النشر ، ويسود السبب في ذلك الى تربيته ، وسهولة حفظه ، وهذا ما جعل كل ما به قيمة جمالية (كالاعاني والمدايح) او ما له قيمة نفسية (كالفواين) يكتب شعراً ويستظهر على هذا الاساس . وقد يكون للشعر دوره في النبوء بصيراكتية ، في حين ان هذا الدور لا تكاد تبدو مظهر الاثر بالنسبة الى النشر . ولا يزال الشاهد على ذلك قالما ان يومنا هذا كانه وثيقة مكتوبة تدل على تجسد هذه الحقيقة .

اما الإيقاع الشعري ، ذلك الإيقاع الذي يميز بين الشعر والنثر ، فلا يزال مجهول الأصل ، على وجه التحقيق . وام الشعور بالجرس الرتيب ، فكأن في طبيعته ، ولو انه لا يدل على ما يعرف بالقافية ، وهذا امر ممكن علاجه دالماً في اقاني الأطفال ، والحركات التي يقومون بها حين يلعبون ، والمظاهر ان اللذة التي تستخلصها من التنبؤات الشعرية مستخفية في افعالها الفطرية ، وهذا ما نلحده في حساسية الاطفال الموسيقية ، ومصدق ذلك ما تعمله اليهود والنرائيم في تهدئة خواطرهم واضطرابهم ، ولكن الشر لا يحتفل بعبادة هذا الارث العظيم من الحساسية فيما يبدو عليه ، بسبب طبيعته وفطرته الحاصتين به ، ومن هنا يفصل وجوده عن الشعر ، فيصبح كياناً اعتباطياً وعلى هذا يصح لنا القول بان اصل النثر ، لا علاقة له بالنثر ، وهو لم يكن يوماً ما فنا ولن يكونه في المستقبل ، كما هي الحالة بالقياس الى الشعر والرسم او الموسيقى . وهذا ما نراه واقعاً ، ذلك ان النثر وحده فانياته تدريجاً ، وكشف عما هو مفيد في ذاته ، مدنيا اياه على وفق اصول الجمال ، وتعلم ان يضع حدود لما هو غير محدود من كفاءاته ، متنبها من كتب بعض القوانين الشعرية . ثم طور تدريجاً قوائمه الخاصة ، على ما في هذه القوانين ، من حيث طبيعة وجوده ، من ابتعاد عن التحديد الدقيق ، ونأي عن الشكل النظم ، بخلاف ما هو عليه الشعر من ضغط ودقة . ومن هنا ، نكل شيء بمس الادب كادب ، يؤثر في النثر ، لانه اصبح الجزء الاكبر مما ندعوه ادبا عادة . وكما ان انتفاء الحدود في مملكة النثر بعد خطراً يهدد هذه المملكة ، فهو لا شك عصبية من قصائدها ، والاحتوى الشعري نفسه هو تركيز قوي (اداعية) يمكن ان يجعله اكثر مرونة للاستعجاب كلما اردت ذلك . في حين ان النثر ، بتجذره المباشر من الكلام ، وعدم انفصاله بالانزاع ، يميل بطبيعته الى الارتحال والاعتساف ، والتشتت ، وهذه الحرية

يعرف كوليبرج النثر بقوله : « انه كلمات مسقة فسي نظام حسن » اما الشعر فيقول عنه « هو كلمات منسقة في احسن نظام » . ومع ذلك نرانا بحاجة الى تدوير الاسباب الموجبة لمثل هذا التصنيف . وفي ظني ان الانواع الموسيقي وحده ، في صورته استمره . هو الذي يميز الشعر عن النثر . ومن اراء كورثو ، استاذ الشعر في اكسفورد ، ان ابيات مارلو التي تتناول البحر وماظمو فيه من سفن تلوح كالاعلام ، لا بد لها ان تختلف - فسي مادتها - عن الشعر . اذ من المؤكد ان مارلو استطاع وصف ما يريد وصفه بالاستناد الى جرائه السامية ، وانتعده من حدود اللغة الاعتيادية ، وذلك من طريق اسعارته ، التي تتسجم بالحركة الحسية المنبعثة من الابداع والورس . ولكن يمكن ان نرد على هذا القول بما يصله كل كتاب من كتاب النثر الرفيع ، من اشراق ملتن او رسكن ، في « مع أي من هؤلاء ان يكون نثراً ما قاله مارلو شعراً ، مع الاحتفاظ بجمال هذا النثر وروعته ، منة حال ، ومكره ، واطار بديع ، اما الشيء الوحيد الذي يفسر معتقدين لهذا الافتقار اليه فهو ذلك الكيان الرائع ، وأعي الكيان الشعري ، الذي هو - في الاصل - مادة شعرية تختلف عن الشعر فسي الصورة ، ولكنها تصبح الشعر نفسه بتأثير حاسم يفرسه عليها الابداع الموسيقي .

وحين يعلن وردزورث عن رايه في مقدمة (العصائد اعنانية) بقوله : « انه ليس من فرق جوهري بين لغة النثر والقصيد ابوزون » نكون قد اصاب كبد الحقيقة ، ولكن الامر خلاف ذلك بالقياس الى كوليبرج ، فهو مخطئ في البغ الخطأ عندما يقول : « انا اكتب بلغة الورد ، لانسي احاول استخدام لغة على حرة في نفس من لغة النثر . » وعند هذا احد يسي الكاتب المصمون الشعري ، اندي اذا تيسر وجوده ، صفت الشقة بين النثر والشعر ، وهذا الانسجام بينهما وشيك الوقوع ، سهل الاهتمام . ولما نرى تفضيل كوليبرج لقصة (اليس فيل) النثرية ، وصوائه مذهبه ، وجوده نقده ، نلوك بسر ما بعينه من نقده للانشاء (المورد) وتنصح لنا التحوم الفاصلة بين مملكتي النثر والشعر ولا شك ان في بعض النثر شيئاً من الإيقاع ، اذا احييت صلتته ، ولكن هذا لا يعني انه كلن فيه ، واذا ما وجد مثل هذا الإيقاع ، فهو اقل تماسكاً وتناسقاً من هو في الشعر ، ولذا فهو غير مفيد بالحدود الشكلية ، وهذا يشبه الاصوات المخلعة المعسرة من حملة معينة يراد ترديدها في وقت من الاوقات . وعلى هذا فانثري فسي مرحته البدائية ، لا يبدو كونه كلاماً مسجلاً ، وكما يمكن لاحدنا ان نتكلم نثراً طوال حياته من غير ان يعرف ذلك ، كذلك يصح القول بان شكل الشعر المترك من قبلنا كان له اصابه

التي يتمتع بها ، وبخاصة فيما سلف من الافعال ، هي التي جعلتنا نتعجب ، اذا ما بعض النثر فعرض لنا شخصية حادثة تحاول ان تنقيد بالقوانين والانظمة بصورية مصبوبة ، والشئ الوحيد الذي لا يستطيع النثر فعله هو انه يعجز عن العناء ، وهذا التمايز بين الشعر اثنائي والنثر يارز حتى في معرقات اللغة المستعمه ، فهنا (اي في الشعر) تستخدم الكلمات على ولق جرس معين ، كما هي الحال في (النوتات) الموسيقية . وقد احسن جويرت في التعبير عن ذلك حين قال : « يتعدد الاسلوب الشعري بتناويع كل كلمة من كلماته ، وهو بهذا يشبه صوت قيثارة محكمة اصمم ، تاركا حلقه العديد من النفحات العذبة » . قد تكون هذه الكلمات محافظة على مواعدها من غير تعبير كبير ، او ربما تكون اسهل موردا ، واكثر مألولا ، ولكن الانباع جميعا يتدخل في جو هذه الكلمات ، يصيب هذا الجونوع من التكهرب ، هو وليد الموسيقى ، ولكنه ليس الموسيقى باندات ، سم هذا التأثير سحرا او أي شيء آخر ، فانه لا بد ان تقول مع جويرت : « ان الاشعار الجميلة هي اصوات رائعة ، وطوب عمقة » . وعلى هذا فنحن لن نستطيع ان نقول شيئا عن ذلك التحول المصحب الذي يصيب النثر حين يفقد شعرا ، مع قدرتنا على التمييز بين هذين الضربين وعمره اخرى ، فان جويرت هو الذي يعلق بقصصنا اغفلنا في هذا الصدد عندما قال : « ان الشعر الذي لا يحرر ليس شعرا » . ومن هنا فالتقياد اداة مجحنة » . والحق ان النثر قد يشترك محققا بت في الاعالي ، ولكن اجتنه تصنف عن اجنحه الشعر . ذلك ان هذا التحليق الذي يحملنا عليه النثر ، فيه شيء من اسفل يحجب اسي الارض . ومع انطلاق النثر وقوته في هذا الشأن ، فانسه يمكننا من القول بان اجنحته مقصودة في غالب الاحاس . ولذا فان المادة (افكرية) ذات اهمية كبرى في النثر بخلاف الشعر ، ومن هنا تعرف السبب الذي يجعل كتاب النثر من اصرايب سكوت ولزك ، كتابا عظيما ، وروايليين مشهورين ، ولكنهم - في نظرهم - ليسوا من هذا الطراز . فهنا ، كما في أي مكان آخر ، يقوم النثر باختلال مناطق جديدة من الارض ، وتشتت حدود هذه المناطق بسبب وهن طاقة التحليق والامتلاء فالمرحجية السريعة ، واقصته حائل الى الوجود شذوذين ، لان محترعيهما اناس غير قادرين على كتابة المسرحية شعرا ، او نظم الملاحم المعروفة ، ومنى ما تمكن المصنوب من الاستيطان في بلد من البلدان ، احدث سلالاته بالتوالد والكاثر ، والاصطباغ بالمبغضة اشرقية ، كما هي حالة الدنيا العلمية .

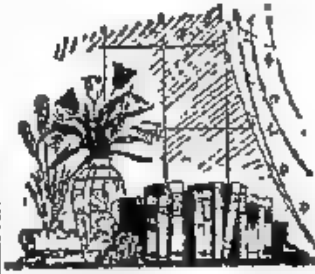
فلننثر ، اذن هو لغة م يدعوها الحياة الواقعية ، ومن اجل ذلك فهو وحده الذي يربنا ريب الحياة ، في مظهرها لغاري . ولك اذا شئت ان تقارن بين مسرحيه لشكسبير وقصة ليزاك تتعلم اواقع ليس فقط فيحد يحيط بهما ، كالشعور بالزمان والمكان ، بل بوجود شخصية البطل ، وبطور الصلبة ذاتها ايضا . ولم اختر ليزاك من سمين الروائيين ، الا لان ذهنه اقرب الى ابداع ذهن الشاعر ، ولان اسلوبه الصق بأسلوب الشاعر ، يمكن سواء من الروائيين وانصرب بذلك مثلا الملك لير والاب عوربو ، وقد كان الاخير يمثل لير في جوهره وحقيقته ، ذلك انه كابد الصلابة والاهانة اللتين كابدتهما لير ، وفي حين ان لير كان يحلق

في الاجواء كضبابه ظليه ، وعلامه على الكتابة والمضى ، كان عوربو يتحدر الى اسفل الارض ، ليشتت حذوور نفسه هناك متدنرا بالانصار الذي غطى جميع اوتار حياته . ومن هنا ، كانت حذره ، لصعه سا ، معرومه لدينا . ولعل ير من السلاحة بحيث يستعصم عن تاحه بانعوبة ، من غير ان يعهم عنها شيئا . بينما ان عوربو يفهم قيمة أي صك تسرقه بانه منه . وبهذا التحديد ، فان التدقيق ، واعاطفة يتطلسان ادراكا واعيا ومسئولية ، تكمن فيهم قوة النثر .

مسرحية والقصة ، دوتان مهمتان ، من حيث الخيال والجدانية ، وفيهما قيسو قنا سطوة النثر ، وتأثيره في عالم الكتابة . وكذلك المبالاة فانها تتلائم مع الشعر اسامي ، في نوع معين من التعبير ، وهي يتسجم العناء مع التشابه افكري في النثر ؟ كلا ، اني لا اعتقد بمثل هذا التماثل في الشكل ، ولو انه موجود في بعض التوجهات كما صلت عن دي كونري ، وربما كانت هذه الاهات اقرب الى العند ، واشد علاقة بالانواع الموسيقي الشعري منه الى النثر الاسيادي . وعلى هذا فان النثر العلمي ، والفلسفي وحتى اساريجي ، له صلة بسيرة الادب ، او بالنثر كمن حصل . وعندما يكون العلم ، ليس مجرد تأمل ، بل اقرب ما يكون الى الحقائق العاروية ، او النظريات المتعلقة بها ، وحين تكون الحقيقة نفسها مهمة جدا اكثر من كونها تعبيرا عن مكتونات نفسها ، او كسرها بأسلوب مشرق عذبة يفيدو الادب فانها لا توضح له . فقد كان القلاسة في حلم افسب الاحياس ، بينما كان الشعراء منقلبين دائم الاوقات .

وهكذا فان الجمال الواقعي ، كان يحصر في الفكر المجزؤ ، ولكن معظم الملاسعة عدوا النثر كما بعده علماء الجمال في منطقة الجسد ، كأي من متعلقات الجسم ، بمعنى كونه غروزة من غروريات النثر . وعلى هذه الصورة أصبح النثر ذا اهمية كبيرة بالنسبة الى المؤرخين ، ومع ذلك فان ما لم يكن اخر اهمية نالته الى الروائيين . ومن هنا من المؤرخين يهتمون برجال العلم ، لانهم يصون بالناس الذين يبحثون عن اوقائع وحقائق الحياه ، ولانهم يأخذون على عواتقهم احبارنا عن وقائع التاريخ التي مرت بنا . وعلى هذا ، فهم حين يفهمون من قاة القصصيين ويحاولون دراسة علم النفس ، انما يفعلون ذلك ككتاب يتناولون الادب بحرية وصدق واخلاص . ومن هنا فان الكثير من الادب الرابع كتب تحت اسم النقد . ولكن النقد الناقد ادي مستهدف نقد الادب ، لا بد له ان ينتقص من قيمة النقد كقد . وفي هذه الحال ، فان النقد يعقد صفته التي يعرف به ، من حيث كونه نقدا .

وفي القصة وحدها ، وكذلك في المسرحية انشوية ، بقو النثر حرا في الابداع ، حرا في التطور الى اقصي حدود طوعته . وبعض الرواية يمكنني ان ادخل الصورة اشعبية Autobiography كشكل من اشكالها القابلة للاقتاع . وفي هذه الصور جميعا تجد النثر مؤثرا تأثيرا مباشرا في احده . يقول ريمي دي غورمون في هذا الصدد ما يأتي ذكره : « ان الشعور بالجرس في النثر لا صلة له بالاحساس الموسيقي ، ذلك بانه احساس فسلحي . فنحن نلانس مشعرا على وقع الانواع الموسيقي بصورة غامضة ، كما تفعل بصرخاتنا الطويلة سواء اكان ذلك في معرض السرور ام الحزن . وعلى هذا فكل شيء له ظلاله الوارفة البديعة



الأديب

*

لا يقبل الاشتراك الا من سنة كاملة بمؤاه شعر

يناير ، كانون الثاني

تدفع قيمة الاشتراك مقدما وهي :

الاشتراك العادي :

في لبنان وسوريا : ١٢ ليرة

للمؤسسات والشركات والهيئات الرسمية : ٢٥ ل.ل.

في الخارج : ٢٥ ل.ل. او ما يعادلها

في الولايات المتحدة : ١٠ دولارات

اشتراك الانصار :

في لبنان وسوريا : ٢٥ ليرة كحد ادنى

في الخارج : ٥٠ ل.ل. او ٢٠ دولارا كحد ادنى

■

الطلبات التي ترسل الى الأديب ، لا ترد الى

اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر

للاعلان تراجع ادارة المجلة

■

لبنون : { ادارة : ٢٧٨١٦ Direc : 28818
التمويل : ٢٥١٣٩ Dico : 25139 } T61

■

صاحب المجلة ورئيس تحريرها : البير ادب

توجه جميع المراسلات الى العنوان التالي :

مجلة الادب - صندوق البريد رقم ٨٧٨

بيروت - لبنان

من حيث التكيف بالشعر او الشعر ، ومن حيث الانسجام
بالمعركة المطلوبة . وعلى هذا ايضا فبالنثر يصبح للناس ان
يعترفوا بما في نفوسهم من مكتوبات في احلاس دقيق
، وصراحة لا تشوبها شائبة (ومن هنا كانت اعترافات)
روسو مكتوبة نثرا ، ومن هنا ايضا ، فان احسن ما كتب
في الرواية ، من حيث السرد القصصي او الدرامي ، يعد
شربا من الاعتراف الشخصي او القوي . وبكلمة اخرى ،
فان العامل الشخصي موجود في كل ما كتب بهذا الصدد ،
اذ انه ليس من قاص او درامي يسعه ان يؤلف شيئا واحدا
حيويا ، ما لم يلحظ بنفسه الشعور الذي انتبه ، ومن
غير ان يمارسه ممارسة فعلية آنية .

ففي الشعر لا يستطيع فيون (١) نفسه ان يصر ادق
النهر عن « احاسيسه بالفرومي » كما كان يصنع روسو
بنثره . وسبب ذلك ان المحتوى يحمله حملا على عرض
مشاعره ، على وفق اسلوب خاص معد لا بد من احتوائه
(ليكون بينا جيبا) . هذا من جهة ومن جهة اخرى ، يمكننا
النثر من ان تفكر بالكلمات بسهولة ويسر . ولعل افضل
مزية من مزايا النثر ، كونه يستطيع ذلك . ذلك بان أي
شكل من اشكال الفن ، ما هو الا محاولة لاقتناس الحياة ،
وابداع حياة جديدة . ولكن الفن في الشعر ، كونه فنا
رفيعا ، دقيقا في مصوبه ، يبدأ عمله بالتحويل والتضخيم .
ويوافق في هذا ما تفعله الرواية النثرية ايضا ، فهي لا
تستطيع ان تقف سدا مائلا قبله هذا الاتجاه ، ولكعب
قادرة على تسبيح هذه الحطة الى بهتها ماسوب يحتر الشعر
من مواكبته الى الحد المطلوب .

يقول بو في هذا الشأن : « ان وسائل الإيقاع الشعري
عقبه كدء في تطور مختلف وجهات الفكر او الشعر ، هذه
الوجهات التي كان لها اساسها في صلاتها الحقيقية بالحياة
وبالاجاز يصبح لاحد انقاصين ان يوفق بسين مختص
الاساليب الفكرية والتعبيرية (من حيثها على صفة وريقة
بالحرية والفكاهة) وهي هذا فهي تتناقص اشدا لتناقص
مع طبيعة القصيدة ، في مجالها المعلوم ، والاتكذ من ذلك
انها تتناقص مع أسير متطلباتها ، وطبيعي اننا نشعر بذلك
الى الإيقاع في محتواه العام . »

واواقع ان هذه الظاهرة البيئة ، هي التي تسبغ قوه
خاصة على الشعر ، من حيث كونه أداة رحيمة بلادة
الوجود . ومن هنا فان النثر يصبح السمع على ابواب
المشاعر جميعا ، ويميد ذكر ما يتصبأ اليه بالشمس
انفسها . ولكن الشعر ، كما يقول بودلير « هو اقرب شيء
الى الموسيقى ، وابعد عمقا في الروح الانسانية من طريق
علم الفروض ، ولما فهو يفضل أي نظرية كلاسيكية في
معالجتها . » والشعر يبدأ حيث ينتهي النثر ، والخطير
الرئيسي الذي يواجهه انه يسرع في هذا الشأن متحفا
الوسائل الى ذلك . والضمان الوحيد الذي يصبح للشاعر
ان يلجا اليه قوله حين يخاطب نفسه : ما استطيع كتابته
نثرا ان ابني لنفسه ان انظمه شعرا ، من اجل اضاء أي
نوع من القدسية على المادة التي اريد صياغتها . وكلمنا
استطاع ان اوسع من نطاق نثري ، يقطر شعري الى
تشبيق حدودي . وعلى هذا ، فان منطقة الشعر ، هي دائما
ابعد من أي منطقة مرتبكة ، قد تفرضها المصادفة علينا ، في
حاسي اطلاقها ، واحتمال مواجعتها لك في وقت من الاوقات .

ولنقبل الآن إلى النقاد أو مؤرّحي الشعر ، فهم عسادة مميّون بكل شيء بخلاف ما له صلب جوهري بالشعر . ومن هنا نراهم يعالجون الشعر ، كأنه عبادة تاريخية ، لها أهميتها الخاصة بها . وهذا ما يجعلنا نجد شيئاً من الاهتمام به (مراد الميمنة) في العهد الفكتوري ، لا لأن هذا الطراز جميل بحد ذاته ، بل لأن الناس ظنوه يومئذ كذلك هذا ، في حين إن الشعر حقيقة واقعة ، لا يصح تبديلها ، بما يطرا عليها من تبدلات آتية ، ومن هنا فإن عمل الناقد يقتضيه أن يبحث عن الجوهر الذي يسعى ليعتد عليه ، لا كما يفعل الناس عندما يذعنون أنهم وجدوه في سهولة وبساطة . كما أن على الناقد أن يدرك الأهمية التاريخية أدراكاً صحيحاً ، من حيث كونها تكيف لعبادة قديمة الأثر ، تجعل من الشعر الرديء شعراً جيداً ، أو بالعكس ، كلما تطلب الأمر ذلك .

ومن النظريات السائدة في الوقت الحالي نظرية تدعي أن الشعر ، في تطوره العام ، لا بد له أن يدرس قسماً كل حقل من حقول الحياة ، لا على أنه نتاج فردي شخصي . ولقد لخص هذه النظرية ريمي دي غورمون في مقاله تناول فيه دراسة الكاتب فريدريك برونيير فقال : « أن التاريخ الأدبي لم يعد صوراً متعاقبة متسلسلة ، تنصل بحيوات الأشخاص ، والمسألة النابضة بالحياة الآن تتطلب منّا معرفة الشعر أو التاريخ ، لا الشعراء أو المؤرخين ، وعلى هذا ينبغي دراسة المؤامرات من غير أن نصغي كثيراً من الأهمية على مؤلفيها ، كما يجب علينا أن نعرف على هذه الكتب وكيف تتكاثر بالضرورة الطغمة مع الإعالي ، في مختلف صورها ، تأثير من المحيط ، من غير أن نغفل موارثها لاصتية ، على ما في هذا الأمر من معيرات وبحولات ، لا بد أن تجري ببلاغه مبهمة » .

وقد أعرب كورتوب من وجهة النظر هذه حين حدثنا قائلاً : « ليس من الفلسفة في شيء أن نعتقد أن أبا مسر أشعراء في وسعهم أن يحول فن الشعر إلى اتجاه الحدي يريده بدافع عبقرته الخاصة ، إذ أن أعظم الفنانين هم هؤلاء الذين يدركون أحسن الإدراك الجول المتناقضة في عصرهم ، ومع أن هؤلاء قد يحققون في أجواء الصدق المطلق إلا أنهم يعمسون ، في نجاحهم ، صورة هذه الجول . » أو بصورة أخرى علينا أن نعتقد بأن العربة هي التي تسحب الحصان ، أي إن ذوق العصر هو الذي يبدع الشعر ويخلق وجوده . كما أن الشاعر نفسه يخلق هذا الذوق أيضاً بعبقرته . وكل ما يستطيع (صراع الجول) أن يعطى الشاعر مساعدته من حين إلى حين على صياغة المحتوى السدي يفيقه ، أي تقديم القيئارة إليه أو إيصاله إلى المسرح الذي يريده . وقد يكون محطوط ، كشكسبير ، بما عطر عليه من عبقرية درامية ، ليجد المسرح حياً ينتظره ينتشوق ، أو قد يكون مبيء الطالع بعض الشيء كعوته ، إذ تحتاج عبقرته الدرامية إلى مسرح تنبهر من نفسها اكمل التعبير ، ومن هنا يحمل على وضع مؤلفات فردية ، يعوؤها التطور العضوي الكامل ، مهما كانت عظيمة الأهمية . ولم يكن أي من الشعراء العظام عدداً ، في جزء مهم من عبقرته ، إلى

(١) هو أبو الشعر الفرنسي ، وقد أوردنا سيرة موجزة عن حياته في كتابنا الترحيم (شعراء العالم) .

عصره ، ولكنه قد يكون مدينا لعصره بالعبارة المؤابية التي ساعدته على الإنتاج السهل .

ولضرب لذلك مثلاً تشاترين « فقرة رجولته الأفناعية » هي إحدى القوى الإبداعية الرائعة في أدبنا ، ومع ذلك فهي لم تتأثر كثيراً بالعصا الذي أراد تشاترين أن يضعها فيه . ذلك بأنه لم يكن « بحاجة إلى متطلبات الذوق العام » لنقوده « في طريق التعبير الشعري العظيم » فهو قد وجد بنفسه « المنفذ للتعبيري » الذي يريده ، وجده في تصاصات الذوق التي حولها إلى شعر حي وكان بروته السيطرة عليه تفضيه أن يبدع له من أجل انتصر عن أحسن ما في دخيلة نفسه ، نة تكون الصق ما تكون بكلام العصور الوسطى ، وهذه اللغة هي التي عدم لها مروس الولاء والتقدير ، في العبارات القوطية ، والخطوط القديسة الأثرية . يمثل تشاترين بداية الحركة الرومانسية الحديثة ، بصورة شعورية على أنها فن متجر ، وليس من الضروري أن نتذكر أنه مات في عصر ، حين لم يتمكن أي من الشعراء الإنكليز أن يره ، وبخاصة به امتار من حبال حصص ، وساح رائع ، وهذا ما يجعل مكانته في الشعر الإنكليزي أهميتها الكبيرة . فوجود تشاترين ، في الوقت الذي واكب حياته ، برهان على أن وجل العقرمة ليس من مستوى عصره ، بل هو فوقه .

أما الشاعر الذي يصح أن نعدّه النموذجاً للقرن الثامن عشر فهو بوب ، لا لأنه كان شاعراً بالمعنى الدقيق من الكلمة ، بل لأنه وقع ضحية تحت تأثير العصر الذي ولد فيه ، وعلى هذا كان شعره لا يتعدى النشر الجيد ، ولو أنه عاش في جو القراء العجائز ، لا يسطر إلى الأزواء في مكان متعزل . وعلى هذا يسما القوس من شعر هذا القرن لم يكن على صلبة وثيقة بسلال الشعر الإنكليزي ، ذلك بأن لغة فصوة عميقة تفصل بين هذا التراث وبقية النتاج الشعري . ومع ذلك ففي مؤلفات كولتر بعض الاشارات الشعرية الحالية . وهذه الحصة (نؤله) هي التي دفعت بالنقاد إلى الاعتراف بعشق هذه الهاوية . ثم أن مبادئ الشعر مبادئ حادثة ، واحداث المقدسة التي شهدت تولد كروستوفر سمالت وتوماس تشاترين ، في عصر تاي فيه « الذوق الوطني » عن مثل هذه المبادئ ، هذه الحوادث دلائل كفية لانعنا بأنه ليس من شمعك يمكنه أن يعيق الشعراء (المحيدين) عن اشعير من مكونات أنفسهم بالأسلوب الذي يرواونه .

يعترف ساوذي بهذا الأمر بصراحة حين يقول : « يمكننا أن نسلخص اتجاه الذوق العام من اشعراء الألمان ، حراً من الشعراء المطلقين ، إذ أن الأوائل يكتبون لمصيرهم في حين يكتب الاواخر للاجيال المقبلة . » لسم يستشهد ساوذي بالشاعر المغمود بومفرت مؤلف قصيدة « الاحتيل » التي كان لها في وقت نشرها غنجيج غمسر المصمم يومئذ . ولكن هذا الشاعر غداً الآن أترا بعد عين . ثم أن تأثير الشعراء في امثالهم أمر مغرور مه ، وأهميته واضحة للعيان ، إلا أن هذا الأمر لا ينبغي أن يبعنا عن واقع الشاعر نفسه . ومن هنا يصبح لنا أن نقدّر الصلاات التي كانت بين وودزورث وكولبردج ، وما كان من تأثير مطالعة العصر البلايزتي في كينس . وفي هذا الضوء ينبغي أن نقيم الثورة الفرنسية من حيث صلتها بالشعر الإنكليزي وكذا الحال مع بايرون وشيلي (١) .

الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة

○ ○ ○

القديم (وأعي بذلك الكلام المقيد بالقوانين الشعرية ، من حيث هو جزء لا ينفصم عن الموسيقى) . ولا بد من مرور مرحلة معينة من الحضارة ، حتى يكون في الإمكان الاحتفاظ بحسن الحظ في بطون الطروس . ومن هنا ناس الشعر كان له حظه الوافر من حيث استظهاره ، يعكس النشر ، ويسود السبب في ذلك الى تربيته ، وسهولة حفظه ، وهذا ما جعل كل ما به قيمة جمالية (كالاعاني والمدايح) او ما له قيمة نفعية (كالقوانين) يكتب شعراً ويستظهر على هذا الاساس . وقد يكون للشعر دوره في النبوء بصيرا للكتابة ، في حين ان هذا الدور لا تكاد يدور مظهر الاثر بالنسبة الى النشر . ولا يزال الشاهد على ذلك قالما ان يومنا هذا كان وثيقة مكتوبة تدل على تجسد هذه الحقيقة .

اما الإيقاع الشعري ، ذلك الإيقاع الذي يميز بين الشعر والنثر ، فلا يزال مجهول الأصل ، على وجه التحقيق . وام الشعور بالجرس الرتيب ، فكأن في طبعه ، ولو انه لا يدل على ما يعرف بالقافية ، وهذا امر ممكن علاجه دالماً في اقاني الأطفال ، والحركات التي يقومون بها حين يلعبون ، والمظاهر ان اللذة التي تستخلصها من التنبؤات الشعرية مستخفية في افعالها الفطرية ، وهذا ما نلحظه في حساسية الاطفال الموسيقية ، ومصدق ذلك ما تعمله اليهود والنرائيم في تهدئة خواطرهم واضطرابهم ، ولكن الشر لا يحتل بقية هذا الارث العظيم من الحساسية فيما يدور عليه ، بسبب طبيعته وفطرته الخاصة به ، ومن هنا يفصل وجوده عن الشعر ، فيصبح كياناً اعتباطياً وعلى هذا يصح لنا القول بان اصل النثر ، لا علاقة له بالنثر ، وهو لم يكن يوماً ما فنا ولن يكونه في المستقبل ، كما هي الحالة بالقياس الى الشعر والرسم او الموسيقى . وهذا ما نراه واقعاً ، ذلك ان النثر وحده فانياته تدريجاً ، وكشف عما هو مفيد في ذاته ، مدنياً اياد على وفق اصول الجمال ، وتعلم ان يضع حدود لما هو غير محدود من كفاءاته ، متنبهاً من كتب بعض القوانين الشعرية . ثم طور تدريجاً قوائمه الخاصة ، على ما في هذه القوانين ، من حيث طبيعة وجوده ، من ابتعاد عن التحديد الدقيق ، ونأي عن الشكل النظم ، بخلاف ما هو عليه الشعر من ضغط ودقة . ومن هنا ، لكل شيء بمس الأدب كادب ، يؤثر في النثر ، لانه اصبح الجزء الاكبر مما ندعوه ادبا عادة . وكما ان انتفاء الحدود في مملكة النثر بعد خطراً يهدد هذه المملكة ، فهو لا شك عصبية من قصائدها ، والاحتواء الشعري نفسه هو تركيز لقوى (اداعية) يمكن ان تجعله اكثر مرونة للاستعجاب كلما اردت ذلك . في حين ان النثر ، بتجذره المباشر من الكلام ، وعدم انفصاله بالانزاع ، يميل بطبيعته الى الارتحال والاعتساف ، والتشتت ، وهذه الحرية

يعرف كوليبرج النثر بقوله : « انه كلمات مسقة فسي نظام حسن » اما الشعر فيقول عنه « هو كلمات منسقة في احسن نظام » . ومع ذلك نرانا بحاجة الى تدوير الاسباب الموجهة لهذا التصنيف . وفي ظني ان الانواع الموسيقية وحده ، في صورته استمره . هو الذي يميز الشعر عن النثر . ومن اراء كورثو ، استاذ الشعر في اكسفورد ، ان ابيات مارلو التي تتناول البحر وماظمو فيه من سفن تلوح كالاعلام ، لا بد لها ان تختلف - فسي مادتها - عن الشعر . اذ من المؤكد ان مارلو استطاع وصف ما يريد وصفه بالاستناد الى جرائه السامية ، وانتعاده من حدود اللغة الاعتيادية ، وذلك من طريق اسعارته ، التي تتسجم بالحركة الحسية المنبعثة من الابداع والوراء . ولكن يمكن ان نرد على هذا القول بما يعله كل كاتب من كتاب النثر الرفيع ، من اشراف ملتن او رسكن ، في « مع أي من هؤلاء ان يكون نثراً ما قاله مارلو شعراً ، مع الاحتفاظ بجمال هذا النثر وروعته ، منة حال ، ومكره ، واطار بديع ، اما الشيء الوحيد الذي يفسر معترفين بهذا الافتقار اليه فهو ذلك الكيان الرائع ، وأعي الكيان الشعري ، الذي هو - في الاصل - مادة شعرية تختلف عن الشعر فسي الصورة ، ولكنها تصبح الشعر نفسه بتأثير حاسم يفرسه عليها الابداع الموسيقي .

وحين يعلن وردزورث عن رايه في مقدمة (العصائد اعنانية) بقوله : « انه ليس من فرق جوهري بين لغة النثر والقصيد ابوزون » نكون قد اصاب كبد الحقيقة ، ولكن الامر خلاف ذلك بالقياس الى كوليبرج ، فهو مخطئ في البغ الخطأ عندما يقول : « انا اكتب بلغة الورد ، لانسي احاول استخدام لغة على حرفي بقض من لغة النثر . » وعند هذا احد يسي الكاتب المصنوع الشعري ، اندي اذا تيسر وجوده ، صفت الشقة بين النثر والشعر ، وهذا الانسجام بينهما وشيك الوقوع ، سهل الاهتمام . ولما نرى تفضيل كوليبرج لقصة (اليس فيل) النثرية ، وصوائه مذهبه ، وجوده نقده ، ندرك بسر ما بعينه من نقده للانشغال (المورور) وتنصص لما التحوم الفاصلة بين مملكتي النثر والشعر ولا شك ان في بعض النثر شيئاً من الإيقاع ، اذا احييت صلتته ، ولكن هذا لا يعني انه كلن فيه ، واذا ما وجد مثل هذا الإيقاع ، فهو اقل تماسكاً وتناسقاً من هو في الشعر ، ولذا فهو غير مفيد بالحدود الشكلية ، وهذا يشبه الاصوات المخلعة المعسرة من حملة معينة يراد ترديدها في وقت من الاوقات . وعلى هذا فانشر فسي مرحته البدائية ، لا يمدو كونه كلاماً مسجلاً ، وكما يمكن لاحدنا ان نتكلم نثراً طوال حياته من غير ان يعرف ذلك ، كذلك يصح القول بان شكل الشعر المترك من قبلنا كان له اصابه

التي يتمتع بها ، وبخاصة فيما سلف من الافعال ، هي التي جعلتنا نتعجب ، اذا ما بعض النثر فعرض لنا شخصية حادثة تحاول ان تنقيد بالقوانين والانظمة بصورية مصبوبة ، والشئ الوحيد الذي لا يستطيع النثر فعله هو انه يعجز عن العناء ، وهذا التمايز بين الشعر اثنائي والنثر يارز حتى في معرقات اللغة المستعمه ، فهنا (اي في الشعر) تستخدم الكلمات على ولق جرس معين ، كما هي الحال في (النوتات) الموسيقية . وقد احسن جويرت في التعبير عن ذلك حين قال : « يتعدد الاسلوب الشعري بتناويع كل كلمة من كلماته ، وهو بهذا يشبه صوت قيثارة محكمة اصمم ، تاركا حلقه العديد من النفحات العذبة » . قد تكون هذه الكلمات محافظة على مواعدها من غير تعبير كبير ، او ربما تكون اسهل موردا ، واكثر مألولا ، ولكن الانباع جميعا يتدخل في جو هذه الكلمات ، يصيب هذا الجونوع من التكهرب ، هو وليد الموسيقى ، ولكنه ليس الموسيقى باندات ، سم هذا التأثير سحرا او أي شيء آخر ، فانه لا بد ان تقول مع جويرت : « ان الاشعار الجميلة هي اصوات رائعة ، وطوب عمقة » . وعلى هذا فنحن لن نستطيع ان نقول شيئا عن ذلك التحول المصحب الذي يصيب النثر حين يفقد شعرا ، مع قدرتنا على التمييز بين هذين الضربين وعمره اخرى ، فان جويرت هو الذي يعلق بقصصنا اغفلنا في هذا الصدد عندما قال : « ان الشعر الذي لا يحرر ليس شعرا » . ومن هنا فالتقياد اداة مجحنة » . والحق ان النثر قد يشترك محققا بت في الاعالي ، ولكن اجتنه تصنف عن اجنحه الشعر . ذلك ان هذا التحليق الذي يحملنا عليه النثر ، فيه شيء من اسفل يحجب اسي الارض . ومع انطلاق النثر وقوته في هذا الشأن ، فانسه يمكننا من القول بان اجنحته مقصودة في غالب الاحاس . ولذا فان المادة (افكرية) ذات اهمية كبرى في النثر بخلاف الشعر ، ومن هنا تعرف السبب الذي يجعل كتاب النثر من اصرايب سكوت ولزك ، كتابا عظيما ، وروايليين مشهورين ، ولكنهم - في نظرهم - ليسوا من هذا الطراز . فهنا ، كما في أي مكان آخر ، يقوم النثر باختلال مناطق جديدة من الارض ، وتشتت حدود هذه المناطق بسبب وهن طاقة التحليق والامتلاء فالمرحجية السريعة ، واقصته حائل الى الوجود شذوذين ، لان محترعيهما اناس غير قادرين على كتابة المسرحية شعرا ، او نظم الملاحم المعروفة ، ومنى ما تمكن المصنوب من الاستيطان في بلد من البلدان ، احدث سلالاته بالتوالد والكاثر ، والاصطباغ بالمبغضة اشرقية ، كما هي حالة الدنيا العلمية .

فلننثر ، اذن هو لغة م يدعوها الحياة الواقعية ، ومن اجل ذلك فهو وحده الذي يربنا ريب الحياة ، في مظهرها لغاري . ولك اذا شئت ان تقارن بين مسرحيه لشكسبير وقصة ليزاك تتعلم اواقع ليس فقط فيحد يحيط بهما ، كالشعور بالزمان والمكان ، بل بوجود شخصية البطل ، وبطور الصلبة ذاتها ايضا . ولم اختر ليزاك من سمين الروائيين ، الا لان ذهنه اقرب الى ابداع ذهن الشاعر ، ولان اسلوبه الصق بأسلوب الشاعر ، يمكن سواء من الروائيين وانصرب بذلك مثلا الملك لير والاب عوربو ، وقد كان الاخير يمثل لير في جوهره وحقيقته ، ذلك انه كابد الصلابة والاهانة اللتين كابدتهما لير ، وفي حين ان لير كان يحلق

في الاجواء كضبابه ظليه ، وعلامه على الكتابة والمضى ، كان عوربو يتحدر الى اسفل الارض ، ليشتت حذوور نفسه هناك متدنرا بالانصار الذي غطى جميع اوتار حياته . ومن هنا ، كانت حذره ، لصعه سا ، معرومه لدينا . ولعل ير من السلاحة بحيث يستعصم عن تاحه بانعوبة ، من غير ان يعهم عنها شيئا . بينما ان عوربو يفهم قيمة أي صك تسرقه بانه منه . وبهذا التحديد ، فان التدقيق ، واعاطفة يتطلسان ادراكا واعيا ومسئولية ، تكمن فيهم قوة النثر .

مسرحية والقصة ، دوتان مهمتان ، من حيث الخيال والجدانية ، وفيهما قيسو قنا سطوة النثر ، وتأثيره في عالم الكتابة . وكذلك المبالاة فانها تتلائم مع الشعر اسامي ، في نوع معين من التعبير ، وهي يتسجم العناء مع التشابه افكري في النثر ؟ كلا ، اني لا اعتقد بمثل هذا التماثل في الشكل ، ولو انه موجود في بعض التوجهات كما صلت عن دي كونري ، وربما كانت هذه الاهات اقرب الى العند ، واشد علاقة بالانواع الموسيقي الشعري منه الى النثر الاسيادي . وعلى هذا فان النثر العلمي ، والفلسفي وحتى اساريجي ، له صلة بسيرة الادب ، او بالنثر كمن حصل . وعندما يكون العلم ، ليس مجرد تأمل ، بل اقرب ما يكون الى الحقائق العاروية ، او النظريات المتعلقة بها ، وحين تكون الحقيقة نفسها مهمة جدا اكثر من كونها تعبيرا عن مكتونات نفسها ، او كسرها بأسلوب مشرق عذبة يفيدو الادب فانها لا توضح له . فقد كان القلاسة في حلم افسب الاحياس ، بينما كان الشعراء منقلبين دائم الاوقات .

وهكذا فان الجمال الواقعي ، كان يحصر في الفكر المجزؤ ، ولكن معظم الملاسعة عدوا النثر كما بعده علماء الجمال في منطقة الجسد ، كأي من متعلقات الجسم ، بمعنى كونه غروزة من غروريات النثر . وعلى هذه الصورة أصبح النثر ذا اهمية كبيرة بالنسبة الى المؤرخين ، ومع ذلك فان ما لم يكن اخر اهمية نالته الى الروائيين . ومن هنا من المؤرخين يهتمون برجال العلم ، لانهم يصون بالناس الذين يبحثون عن اوقائع وحقائق الحياه ، ولانهم يأخذون على عواتقهم احبارنا عن وقائع التاريخ التي مرت بنا . وعلى هذا ، فهم حين يفهمون من قاة القصصيين ويحاولون دراسة علم النفس ، انما يفعلون ذلك ككتاب يتناولون الادب بحرية وصدق واخلاص . ومن هنا فان الكثير من الادب الرابع كتب تحت اسم النقد . ولكن النقد الناقد ادي مستهدف نقد الادب ، لا بد له ان ينتقص من قيمة النقد كقد . وفي هذه الحال ، فان النقد يعقد صفته التي يعرف به ، من حيث كونه نقدا .

وفي القصة وحدها ، وكذلك في المسرحية انشوية ، بقو النثر حرا في الابداع ، حرا في التطور الى اقصي حدود طوعته . وبعض الرواية يمكنني ان ادخل الصورة اشعبية Autobiography كشكل من اشكالها القابلة للاقتاع . وفي هذه الصور جميعا تجد النثر مؤثرا تأثيرا مباشرا في احده . يقول ريمي دي غورمون في هذا الصدد ما يأتي ذكره : « ان الشعور بالجرس في النثر لا صلة له بالاحساس الموسيقي ، ذلك بانه احساس فسلحي . فنحن نلانس مشعرا على وقع الانواع الموسيقي بصورة غامضة ، كما تفعل بصرخاتنا الطويلة سواء اكان ذلك في معرض السرور ام الحزن . وعلى هذا فكل شيء له ظلاله الوارفة البديعة



الأديب

*

لا يقبل الاشتراك الا من سنة كاملة بمؤاه شعر

يناير ، كانون الثاني

تدفع قيمة الاشتراك مقدما وهي :

الاشتراك العادي :

في لبنان وسوريا : ١٢ ليرة

للمؤسسات والشركات والهيئات الرسمية : ٢٥ ل.ل.

في الخارج : ٢٥ ل.ل. او ما يعادلها

في الولايات المتحدة : ١ دولار

اشتراك الانصار :

في لبنان وسوريا : ٢٥ ليرة كحد ادنى

في الخارج : ٥٠ ل.ل. او ٢٠ دولارا كحد ادنى

■

الطلبات التي ترسل الى الأديب ، لا ترد الى

اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر

للاعلان تراجع ادارة المجلة

■

لبنان : { ادارة : ٢٧٨١٦ Direc : 28818
البريد : ٢٥١٣٩ Dico : 25139 } T61

صاحب المجلة ورئيس تحريرها : البير ادب

توجه جميع المراسلات الى العنوان التالي :

مجلة الادب - صندوق البريد رقم ٨٧٨

بيروت - لبنان

من حيث التكيف بالشعر او الشعر ، ومن حيث الانسجام
بالفكرة المطلوبة . وعلى هذا ايضا فبالنثر يصح للناس ان
يعترفوا بما في نفوسهم من مكتوبات في احلاس دقيق
، وصراحة لا تشوبها شائبة (ومن هنا كانت اعترافات)
روسو مكتوبة نثرا ، ومن هنا ايضا ، فان احسن ما كتب
في الرواية ، من حيث السرد القصصي او الدرامي ، يمد
شربا من الاعتراف الشخصي او الفكري . وبكلمة اخرى ،
فان العامل الشخصي موجود في كل ما كتب بهذا الصدد ،
اذ انه ليس من قاص او درامي يسعه ان يؤلف شيئا واحدا
حيويا ، ما لم يلحظ بنفسه الشعور الذي انتبه ، ومن
غير ان يمارسه ممارسة فعلية آنية .

ففي الشعر لا يستطيع فيون (١) نفسه ان يصر ادق
النهر عن « احاسيسه بالفرومي » كما كان يصنع روسو
بنثره . وسبب ذلك ان المحتوى يحمله حملا على عرض
مشاعره ، على وفق اسلوب خاص معد لا بد من احتوائه
(ليكون بينا جليا) . هذا من جهة ومن جهة اخرى ، يمكننا
النثر من ان تفكر بالكلمات بسهولة ويسر . ولعل افضل
مزية من مزايا النثر ، كونه يستطيع ذلك . ذلك بان أي
شكل من اشكال الفن ، ما هو الا محاولة لاقتناس الحياة ،
وابداع حياة جديدة . ولكن الفن في الشعر ، كونه فنيا
رفيعا ، دقيقا في مصوره ، يبدأ عمله بالتحويل والتشعر .
ويوافق في هذا ما تفعله الرواية النثرية ايضا ، فهي لا
تستطيع ان تقف سدا مائلا قبله هذا الاتجاه ، ولكعب
قادرة على تسبب هذه الحطة الى نهايتها بأسلوب يعجز الشعر
من مواكبته الى الحد المطلوب .

يقول بو في هذا الشأن : « ان وسائل الإيقاع الشعري
عقبه كدء في تطور مختلف وجهات الفكر او الشعر ، هذه
الوجهات التي كان لها اساسها في صلاتها الحقيقية بالحياة
وبالاجاز يصح لاحد انقاصين ان يوفق بسين مختص
الاساليب الفكرية والتعبيرية (من حيثها على صفة وريقة
بالحرية والفكاهة) وهي هذا فهي تتناقص اشدا لتناقص
مع طبيعة القصيدة ، في مجالها المعلوم ، والاتكذ من ذلك
انها تتناقص مع أسير متطلباتها ، وطبيعي اننا نشعر بذلك
الى الإيقاع في محتواه العام . »

واواقع ان هذه الظاهرة البيئة ، هي التي تسبب قوة
خاصة على الشعر ، من حيث كونه أداة رصينة لاداة
الوجود . ومن هنا فان النثر يصبح السمع على ابواب
المشاعر جميعا ، ويميد ذكر ما يتصب الى بالشمس
انفسها . ولكن الشعر ، كما يقول بودلير « هو اقرب شيء
الى الموسيقى ، وابعد عمقا في الروح الانسانية من طريق
علم الفروض ، ولما فهو يفضل أي نظرية كلاسيكية في
معالجتها . » والشعر يبدأ حيث ينتهي النثر ، والخطير
الرئيسي الذي يواجهه انه يسرع في هذا الشأن متحفا
الوسائل الى ذلك . والضمان الوحيد الذي يصح للشاعر
ان يلجا اليه قوله حين يخاطب نفسه : ما استطع كتابته
نثرا لن ابيع لنفسي ان انظم شعرا ، من اجل اضاء أي
نوع من القدسية على المادة التي اريد صياغتها . وكلمنا
استطاع ان اوسع من نطاق نثري ، يقطر شعري الى
تشبيق حدودي . وعلى هذا ، فان منطقة الشعر ، هي دائما
ابعد من أي منطقة مرتبكة ، قد تفرضها المصادفة علينا ، في
حاسن اطلاقها ، واحتمال مواجعتها لك في وقت من الاوقات .

ولنقبل الآن إلى النقاد أو مؤرّحي الشعر ، فهم عسادة مميّون بكل شيء بخلاف ما له صلب جوهري بالشعر . ومن هنا نراهم يعالجون الشعر ، كأنه عبادة تاريخية ، لها أهميتها الخاصة بها . وهذا ما يجعلنا نجد شيئاً من الاهتمام به (مراد الميمنة) في العهد الفكتوري ، لا لأن هذا الطراز جميل بحد ذاته ، بل لأن الناس ظنوه يومئذ كذلك هذا ، في حين إن الشعر حقيقة واقعة ، لا يصح تبديلها ، بما يطرا عليها من تبدلات آتية ، ومن هنا فإن عمل الناقد يقتضيه أن يبحث عن الجوهر الذي يسعى ليعتد عليه ، لا كما يفعل الناس عندما يذعنون أنهم وجدوه في سهولة وبساطة . كما أن على الناقد أن يدرك الأهمية التاريخية أدراكاً صحيحاً ، من حيث كونها تكيف لعبادة قديمة الأثر ، تجعل من الشعر الرديء شعراً جيداً ، أو بالعكس ، كلما تطلب الأمر ذلك .

ومن النظريات السائدة في الوقت الحالي نظرية تدعي أن الشعر ، في تطوره العام ، لا بد له أن يدرس قسماً كل حقل من حقول الحياة ، لا على أنه نتاج فردي شخصي . ولقد لخص هذه النظرية ريمي دي غورمون في مقاله تناول فيه دراسة الكاتب فريدريك برونيير فقال : « أن التاريخ الأدبي لم يعد صورا متعاقبة متسلسلة ، تنصل بحيوات الأشخاص ، والمسألة النابضة بالحياة الآن تتطلب منّا معرفة الشعر أو التاريخ ، لا الشعراء أو المؤرخين ، وعلى هذا ينبغي دراسة المؤامرات من غير أن نصغي كثيراً من الأهمية على مؤلفيها ، كما يجب علينا أن نعرف على هذه الكتب وكيف تكاثرت بالضرورة الطغمة فج الإعالي ، في مختلف صورها ، تأثير من المحيط ، من غير أن نغفل موارثها لاصلية ، على ما في هذا الأمر من معيرات وبحولات ، لا بد أن تجري ببلاغه مبهمة » .

وقد أعرب كورلوب عن وجهة النظر هذه حين حدثنا قائلاً : « ليس من الفلسفة في شيء أن نعتقد أن أبا مسر أشعراء في وسعهم أن يحول فن الشعر إلى اتجاه الحدي يريده بدافع عبقرته الخاصة ، إذ أن أعظم الفنانين هم هؤلاء الذين يدركون أحسن الإدراك الجول المتناقضة في عصرهم ، ومع أن هؤلاء قد يحققون في أجواء الصدق المطلق إلا أنهم يعمسون ، في نجاحهم ، صورة هذه الجول . » أو بصورة أخرى علينا أن نعتقد بأن العربة هي التي تسحب الحصان ، أي إن ذوق العصر هو الذي يبدع الشعر ويخلق وجوده . كما أن الشاعر نفسه يخلق هذا الذوق أيضاً بعبقرته . وكل ما يستطيع (صراع الجول) أن يعطيه الشاعر مساعدته من حين إلى حين على صياغة المحتوى السدي يفيقه ، أي تقديم القيئارة إليه أو إيصاله إلى المسرح الذي يريده . وقد يكون محطوط ، كشكسبير ، بما عطر عليه من عبقرية درامية ، ليجد المسرح حياً ينتظره ينتشوق ، أو قد يكون مبيء الطالع بعض الشيء كعونه ، إذ تحتاج عبقرته الدرامية إلى مسرح تنبهر من نفسها اكمل التعبير ، ومن هنا يحمل على وضع مؤلفات فردية ، يعوؤها التطور العضوي الكامل ، مهما كانت عظيمة الأهمية . ولم يكن أي من الشعراء العظام عدنا ، في جزء مهم من عبقرته ، إلى

(١) هو أبو الشعر الفرنسي ، وقد أوردنا سيرة موجزة عن حياته في كتابنا الترحيم (شعراء العالم) .

عصره ، ولكنه قد يكون مدينا لعصره بالعرضة المؤابية التي ساعدته على الإنتاج السهل .

ولضرب لذلك مثلاً تشاترين « فقرة رجولته الأفناعية » هي إحدى القوى الإبداعية الرائعة في أدبنا ، ومع ذلك فهي لم تتأثر كثيراً بالعصاع الذي أراد تشاترين أن يضعه فيه . ذلك بأنه لم يكن « بحاجة إلى متطلبات الذوق العام » لنقوده . في طريق التعبير الشعري العظيم « فهو قد وجد بنفسه « المنفذ للتعبيري » الذي يريده ، وجده في تصاصات الذوق التي حولها إلى شعر حي وكان بروته السيطرة عليه تفضيه أن يبدع له من أجل انتصر عن أحسن ما في دخيلة نفسه ، نة تكون الصق ما تكون بكلام العصور الوسطى ، وهذه اللغة هي التي عدم لها مروس الولاء والتقدير ، في العبارات القوطية ، والمخطوطات القديمة الأثرية . يمثل تشاترين بداية الحركة الرومانسية الحديثة ، بصورة شعورية على أنها فن متجر ، وليس من الضروري أن نتذكر أنه مات في عصر ، حين لم يتمكن أي من الشعراء الإنكليز أن يره ، وبخاصة به امتار من حبال حصص ، وساح رائع ، وهذا ما يجعل لكانته في الشعر الإنكليزي أهميتها الكبيرة . فوجود تشاترين ، في الوقت الذي واكب حياته ، برهان على أن وجل العقرمة ليس من مستوى عصره ، بل هو فوقه .

أما الشاعر الذي يصح أن نعدّه النموذجاً للقرن الثامن عشر فهو بوب ، لا لأنه كان شاعراً بالمعنى الدقيق من الكلمة ، بل لأنه وقع ضحية تحت تأثير العصر الذي ولد فيه ، وعلى هذا كان شعره لا يتعدى النشر الجيد ، ولو أنه عاش في جو القراء العجائز ، لا اضطر إلى الانزواء في مكان منعزل . وعلى هذا يسما القوس من شعر هذا القرن لم يكن على صلبة وثيقة بشار الشعر الإنكليزي ، ذلك بأن لغة فصوة عميقة تفصل بين هذا التراث وبقية النتاج الشعري . ومع ذلك ففي مؤلفات كولنري بعض الاشارات الشعرية الحالية . وهذه الحصة (نؤله) هي التي دفعت بالنقاد إلى الاعتراف بعشق هذه الهاوية . ثم أن مبادئ الشعر مبادئ حادثة ، واحداث المقدسة التي شهدت تولد كرسوفر سمات وتوماس تشاترين ، في عصر تاي فيه « الذوق الوطني » عن مثل هذه المبادئ ، هذه الحوادث دلائل كفية لانعنا بأنه ليس من شمعك يمكنه أن يعيق الشعراء (المحيدين) عن اشعير من مكونات أنفسهم بالاسلوب الذي يرواونه .

يعترف ساوذي بهذا الأمر بصراحة حين يقول : « يمكننا أن نسلخص اتجاه الذوق العام من اشعراء الالمانلي ، حراً من الشعراء المطلقين ، إذ أن الأوائل يكتبون لمصيرهم في حين يكتب الاواخر للاجيال المقبلة . » لسم يستشهد ساوذي بالشاعر المغمود بومفرت مؤلف قصيدة « الاحتيل » التي كان لها في وقت نشرها غنج غمسر المصمم يومئذ . ولكن هذا اشاعر غداً الآن أرا بعد عين . ثم أن تأثير الشعراء في امثالهم أمر مفروغ منه ، وأهميته واضحة للعيان ، إلا أن هذا الأمر لا ينبغي أن يبعنا عن واقع الشاعر نفسه . ومن هنا يصبح لنا أن نقد المصلاات التي كانت بين وودزورث وكولبردج ، وما كان من تأثير مطالعة العصر البلايزتي في كينس . وفي هذا الضوء ينبغي أن نقيم الثورة الفرنسية من حيث صلتها بالشعر الإنكليزي وكذا الحال مع بايرون وشيلي (١) .

والمنزه التي يعود بها الشعر ، في بداية القرن التاسع عشر ، هي الخيال وهذا ما برأه جليا في ضرب من (العاطفي) الذي يضفي العراية على الجمال ، وهذا الشعر هو الذي يمثل الحركة الرومانسية بمص الشئ ، فما الذي يظهر جو الماطر الانكليزيه ويعبر عنها ، وبدأ يمر الشعر الانكليزي عن غيره من القصد ابريج في العالم ؟ أنت يمكن أن تشاهد هذه المناظر الطبيعية فتشعر بجمالها وروعها وحلاها ، وبو انك احسست بعراء بعضها، الا ان الشعراء الانكليز يستطيعون ان يحولوا الحقائق الشعرية العاربية على حسب ما يشتهون ، بانساع حوس بريطانيا الواقعي عليها . - فالشعور بالبيئة والتبديل الخيالي للحقيقة ، صفتان بارزتان من صفات الشعراء الانكليزي منذ بداية هذه ولكنهما متاثران هنا وهذا . اما احسن ما نظم في القرن التاسع عشر ، فهو بتحق قسي جوهره - مع احسن ما أتى به الشعراء في أي فنسوة من فنون التاريخ باستثناء القرن الثامن عشر - صحيح ان الشعر الرومانسي لا يخرج على التعاليد المألوفة ، ولكنه يتحدى بعض الحدود ، التي تفرد ما بين الممكن وغير الممكن . ومن المعروف انه قلما تمكن احدهم من ان يبرز جوهره في صمد شعره وورقه ، كما لم يتناول اي من الناس على سبيل ، في موسيقاه ونسل مقصده ، غير ان شعر جوسر لم يعتمد سرد القصص ، اما سبيل فكان جل همه رسم الصور ، واللجوء الى الاعاصيص الرمزية .

اما العهد الاليزاثي فقد هي بالحيه - وكل عن من اعمال الارادة ، والدهن والروح . في حين سحا الشعراء (الميسفيريكيون) - الذين ظهرت في القرن السابع عشر - الى هبات (المانجي) فجلبوا ذها ابريزا ، كل بعضه نموح منه رائحة النحور والمز - لا ان الشعر الذي واكب مطلع القرن التاسع عشر ، تمكن من الحفاظ على جوهره ، ودواكه العميق لقوة تأثير البيئة في الخيال . وهذا الخيال الشعري هو الضيف الذي لم يتقله القرن الثامن عشر ، وقد لمسح الى هذا الشاعر كرسطوف سمعوت ، بصرخته المدوية التي تعالت من البيمارستان الذي كل فيه . ثم جاء نور برنر ، فكانت قدماء يعيدون عن كلا هذين القرنين ، اذ انه يمثل شعلة الروح الانسانية ، حين تنطق مرة او مرتين في العام (مدى دهور) . وفي ظني ان الرومانسية نبتت على خريج تشالوتن ، كما انحدر الشعر من مكن برنر ، فلم يعد عبدا للنثر او الصقل الرتيب . وحين افاق الشعر من مبياته ، لحقه الدين ويدت الحرية في ثوب انيق من الرشاشة والظلف . وقد دام كل من لي هنت وساودي بما فسي وسمعه لتحرير الشعر ، وحى بايرون نفسه الذي كان يتفق مع التقاليد ، لم يطلق ان ينفى في مكنه اد حول الكثير من هذه التعاليد الى اشياء جديدة ، بعضها يمتاز بالدعوة الى الهدم ، بدلا من البناء والانشاء . وفي هذه الغرض برز ابي حيث الوجود الشعراء ورنذورث ولاندور ، وشيبي ، وبليث ، ومع اختلاف هؤلاء في مشربهم ومسالكهم ، الا

انهم يتفقون جميعا في الرجوع الى مصادر الشعر الخالدة بصورة غريزية .

وقد استعمل وانس دنتون عبارة أصبحت شهيرة ، وهي « بحث التعجب » في التعبير عن « حركة الاحياء العظيمة التي تناولت روح الانسان ، في مجالها ، بعد فترة طويلة من التقليل الرتيب لجميع الآراء ، وبضمن ذلك الأدب والعن » وهذا ما يمكن ان ندعوه بكثير من الصلر كدليل ممثل للحركة الرومانسية ، وبالايجاز فان هذا الأدب كان له منحه الخاص في شأن الأدب عامة وفيهته الخاصة به ، شأنه في ذلك شأن غيره مايو ارفولك « نقد الحياة » . وكما أصبحت تلك العبارة الشكلية مثلا يحتدى به في معرض الآراء والأفكار ، كذلك كان هذه الفكرة الموجزة عندنا خطرا يهدد الناس من حيث النعيم ، او الاحتصار ولكن هذا الخطا يمكن تصويبه من طريق تعريف زرادشت الذي غاك ما استشهد به وانس دنتون ، حين قال : « ان الشعر هو صور ظاهرة لحقائق حية » .

« لكن المسألة المهمة الآن ، يسبب في ان توجد هناك ثمة حقائق غير ظاهرة ، بل هل ثمة حقائق غير واضحة ، يمكن ان تكون كذلك ، على الرغم من اننا يد الذي يحققه له الشعراء ان ضمنا او هراحة . وهذه الحقائق أمسور ثابتة الوقوع بالناس الى الشعراء أصحاب الخيال الواسع ، وهذه القضية بادت ، وليس التعجب بها هي التي تعسا في هذا الصدد . ومن الظاهر ان الوقف الرومانسي يتطلب نوعا من اعرابه لا شك فيه ، وبينما يجعل سيريل تورنر هذه القرابة مجرد دهشة ، فهي حقيقة مقدسه لدى تشكبير . فالخيال ليس ضربا من القزامة ، بل هو منظر يرى رؤية العين ، لا من حيث الامكان والاستطاعة ، بل من حيث الواقع والعيان » .

ومن هنا فالشعراء العظام ، ومشاهير اصحاب الرؤى ، كانوا يصرون الاشياء بوضوح وجلالة ، وهذا ما فعله الكثيرون من اصراپ دانسي . والواقع اننا لا نعي باسم الحركة الرومانسية شيئا غير اليقظة المنجددة في الخيال ، والشعور بالجمال ، والقرابة في عناصر الطبيعة وفي جميع بوازي الذهن والاحاسيس . ولم تكن هذه النظرة مفككة تمام الانوارك دائم . وعلى هذا تمكن كراب من اقصاء اخیال عن خاطره ، ولكنه عجز عن هذا الفعل بالقياس الى الطبيعة ، وفي هذا انوقت بالذات ، خرجت الطبيعة من نطاقها الضيق مستصغرة اشخاص الانسانية ، واضمة ابعدهم في امكانهم الجديدة بهم . وهذا ما جعل الموضوعات المنعزلة ، التي لا يحيط به جو معين ، ترى واضحة في صفاء وثقاء من قبل ورنذورث ، وهذه الموضوعات هي التي استطادها كينس ، واضفى عليها شياي اشواء القمر اما كوليرج ، فهو رومانسي و (طبعي) في لوست نفسه ، الا ان شياي لم يكن (طبعيا) الا بالنسبة لرومانسي من الكلمة . ومجمل القول ان الرومانسية تستهدف تحرير العالم والذهن الانساني والتعير الشعري من قيود الزقائيع الامتدادية ، والأفكار السائدة ، والتقاليد والعادات الشكلية ، وما لم يتم اتجاز هذا التحرير لا يجد الخيال مجاله فسي ادهن (٢) .

يوسف عبد المسيح لرونة

الصراي - بعقوبة

(١) نقصنا هذا الفصل الطول في الاصل تيسرا للقارى الكريم ، واماذا للجل عنه ، الترجمة .

(٢) في اقل الاصل لطيفات ، لوجزنا ترجمة المهم منها خوف الاطالة ، غير المتروكة ، المترجم .



الحلم في الشعر الجاهلي

د. عبد الرزاق خليمة محمود الدليمي

جامعة بغداد / كلية الآداب

الثقوة والتألق، والحلم صمام الأمن لعنصر القوة، والعصر ما يكون عليه الحلم عند العرب إذ كان صاحبه فارساً على مفرقه الأسد ناساً مثلاً، فكلم عبده وردع فخص نفسه وفصل العيون بهوء وسعة صدر وسرح ذلك غامر من الحلم يقول:

فصلى ثم في بعض المكره نفسي

ترشد وفي بعض الهوى غاشية

الم دعوى ذي الآلهة رسي

إلى الحوز لا لغاد والإلف جابر

وكان الحلم قنعة وقصته لها مكمنها بين القسيم الاجتماعي الأحاسيس كالكرم والقوة وحماية الضعيف والشجاعة وإعانة المظلوم، وليس أدنى على ذلك مما روي عن حذيفة بن عاصم، الذي حدثنا عنه الأحنف بن قيس، يقول: ((إنما تعلقت بالحلم عن قيس بن عاصم فقد حصرته يوماً وهو محنت يحدثنا

المقدمة:

الحلم "صفة تميز الرجال الذين تصغر في عيونهم الحوادث مهما حل شائبها وعظم خطرهما، وهو دليل على نوع الحزم في التصريح لأصعب مرتبة عالياً، وعلى الرغم من اهتمام العرب بالقوة وشده السُّن وأختكاهم إلى السيف في أكثر الأحيان، فإنهم كانوا يصغرون بالحلم ورجاحة العقل والاعتدال عن الحق والطس وسرعه الانفعال، ولا مدعى القول أن جميع العرب كانوا يصغرون بالحلم ورجاحة العقل، إذ إن شمس أشهر، أبه كانوا قلة، وهذا شأن العلماء عند جميع الأمم.

لقد تعبرت الحياة الجاهلية باعتمادها عنصر القوة في العلاقات القبلية، وكان انقضت وسرعه لانفعال من الأسباب التي أتت في بعض الأحيان إلى سلاح الممارعة والحروب بين القبائل بسبب مشادة أو منافرة فتكديب العصبة والأهواء. ومن هنا كان الحلم دار ما وداقمه حليلة في مجتمعات تحكم به

أد حاسوا بالنس له قنيل وابن أح له كنبف وقالوا: إني هذا قتل ابنك
هذا، فلم يقطع حديثه ولا يعص حبونه، حتى إذا فرغ من
الحديث التفت إليهم فقال: إني أنفي فلائ هجاءه فقال له: يا بني
قم إلى ابن عمك فاطلفه وإلى أهلك فادفعه وإلى أم الفخول
فاعطها مائة ناقة فانها غريبة، لعلها تسلمو عنه))^(١). وكانت عند
العرب كلمة يقال في موطن المصيب والتناحر فإذا سمعها
أحدكم كف عما كان يصنعه من التثني والاحد بالتأثر، وهي
(إذا ملكك فأسجح) يفصد بها طلب المعرف^(٢).

والشعر هو مرآة عصره به يعبر الشاعر عن قيم ذلك العصر
ويحاول ترسيخها وتقديمها على أنها خصائص تميز إنساناً من
آخر، ومن هذا الغلب اهتم الشعراء بالحلم والحلماء والكنوا
صفة الحلم بوصفها من القيم الخلعية الرقيقة التي يجب التمسك
بها - فضلاً عن القيم الأخرى - كما أن الناس يميلون إلى
السم، ويؤثرون المعوم مع قدرتهم على تحقيق ما يريدونه،
ونمكهم من الوصول إلى الغايات المرجوة. وقد ظلت هذه
العملية تتأق في قصائدهم وتأخذ مجالها في حياتهم. وهذا ما
أشار إليه خفاف بن ندية بقوله:

وأكرم نفسي عن أمور -بينة-

أصون بها عرضي وأمو بها كلمي
وأصنح عتر لو أشاء جريته

فومنعني رشدي ويتركني جلبي

وأعز للمولى وإن ذو عطية

على اليعبي منها لا يضيق بها جرمي

فهذي فمالي ما بقيت وأنتي

لموصي بها عني وقومي وذارحمي^(٣)

فهم حلماء يصيرون على أساءات الآخرين ما ارتدعوا وما
بقيت الحرمات في مأمن منها حتى إذا ما أصابها لدى لو كانت

تمس بسوء ثاروا غصبا لها وحردوا السلاح للود عنها ولا
يقض انتفاضهم للدفاع عن حقوقهم وذمائر قومهم صفة الحلم
عندهم بطبيعة الحال لالإنسان عندما يستند طاقته من المداراة
والحلم، ولا يجد مبعداً غير الحرب فإنه يضطر لخوض
غمراتها، كما أن الحلم المبالغ فيه قد يفسي إلى الهوان والدل
والخصوع - في نظر الجاهليين - وقد صور الفنت الزماني
هذه الرؤية الواضحة التي كانت تتجسد في النفوس فقال:

صفحنا عن بني ذهل

ولنا القسوم إخوان

عسى الأيام أن يرجع

ن قوما كالذي كانوا

فلمنا صرح الشر

فأسمى وهو عريان

ولم يبق سوى المدوا

ن فنام كما دانوا

وبعض الحلم عند الجه-

ل للذلة إلعان

وفي الشر نجاة حب

ن لا ينجيك إجمال^(٤)

ومما جاء في المعنى نفسه قول حلف بن خليفة مولى قيس بن
ثعلبة في مدحه لقوم من العرب بأنهم حلماء، ولكنهم مع حلمهم
ذلك إذا تعرضوا لخطر ثاروا، وإذا ثاروا تكون ثورهم
عازمة، يقول:

عليهم وقار الحلم حتى كأنما

وليذهم من أجل هيبته كقول

إن استجهلوا لم يعرب الحلم عنهم

وإن أثروا أن يجهلوا عظم الجهل^(١)

ولم تكن الحرب في نظر الشعراء أمراً مقبولاً ولا مستمراً
لديهم، فهم يثرون من اثارها ويبتعدون عن جانبها، واليك
قول عنزة دليلاً على ذلك:

وإن تلك حربكم أسست عوقاً

فإنني لم أكن ممن جأها^(٢)

ومن أشهر الشعراء الذين تحدثوا عن السلام ودعوا إلى نبذ
الحرب، زهير بن أبي سلمى الذي فازته حرب داحس
والغبراء، فاستنكر العرب وهتف واصفا أهوالها وموضحاً
بشاعتها فهي ثمرة من ثمار الحقد، ولخذ يدعو إلى الخير
والرفاق. ولقد حركت هذه الحرب الاصولات الخيرة الداعية
إلى السلم والتصالح فكان أن تصدر الركب الحارث بن عوف
وهرم بن سنان فاصلحا بين الناس، ووضعت حرب داحس
والغبراء لورلها، فعلا اسمها في التاريخ، وعلا معها اسم
زهير بن أبي سلمى، فاستحقا بذلك تخليد الشاعر لهما بشعره
فقد تمكنا بالمال والعقل والحلم أن نزرعاً سلاماً وخيراً
وإسلامية، فراح زهير يسطر تلك المناقب والفعال الكريمة
شعراً سامياً خالداً بمعانيه الثرة، ومن ذلك قوله في معلقته:

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله

رجال بنوه من فريش وجزهم

بيننا أنعم السيدان وجدتما

على كل حال من محيل وميزم

تداركتما عبساً وذهيلاً بعدما

تقاتلوا ودقوا بيلهم عطر مشم

وقد قلتما إن نورك السلم واسعاً

بمال ومعروف من الأمر نسلم

فأصبحتما منها على خير موطن

بمدين أيسها من عقوق وماتم

عظيمين في عليا معد هديتما

ومن يستبح كلزاً من المجد يُعظم^(٣)

وبعضي في امتداحهما على هذه الشائكة حتى بلج باب الحكمة
ويحث الناس ضمناً على التبصر، مرزاً من حلال ذلك وبلائ
الحرب ومأساها وتبعاتها السلبية، فيقول:

وما للحرب إلا ما علمتم وذقتم

وما هو عليها بالحديث المزعج

متى تبعوها تبعوها ذميمة

وتضر إذا ضرت تبعوها فتضرم

فتزككم عرك الرُّحَا بشغالها

وتلقح كشافاً ثم تنسج فتنتم

فتنسج لكم غلماناً شام كلهم

كأحمر عاذب ثم ترضع فتظلم

فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها

قرى بالعراق من قفيز ودرهم^(٤)

وهكذا اتاحت الحرب لزهير هذا الموقف النبيل، وهبات له
تلك الخصومات عقلاً بصيراً أو اندراكاً عميقاً، وحلماً راسخاً،
فكان لزماً عليه أن يُمكن للفضيلة في نفوس الناس، ويجعل
للخير طريقاً إلى قلوبهم. وأصبح الحلم والجود من الفضائل
التي يمدح بها الشعراء أحياءهم أو يرثون بها موتاهم فما هو
السهل يرثي أخاه كليباً، فيدعنه بالحلم والجود، وكلاهما
فضيلة رفيعة نبيلة تبعث على الزهو وتحمل على الفخر، إذ
يقول:

الحلم والجود كلنا من طينته

ما كل آتاه يا قوم لأصحبها

الناظر الكوم ما ينفك بطعمها

والواهب المائة الأحمر ابراعها^(١)

وئمة ارتباط بين الحلم والحكمة، بل هما صنوان، وقد اترك ذلك شعراء عصر ما قبل الاسلام يعبروا عنه في شعرهم. قال ربيع بن زياد بلغ من الحلم أن عرف به بين قومه وداع صيته فيهم حتى كأنه نورد بهذه الحصلة الكريمة، فلا يذكر احدهما - اعني العلم والربيع - حتى يذكر الثاني. بيد أن التماذي في الاسماء والتمسك بطريق الظلم والشر والحقد من لدن الحصوم قد يحمل الرجل الحليم الحكيم على سلوك سبيل الغرة ليقى نفسه وقومه ويحفظ مجدهم وكرامتهم من كل سوء، يقول:

طس الحلم دل علي قومي

وقد يستجمل الرجل الحكيم^(٢)

والحلم من الفضائل التي تشهد لمصاحبها بكرم الاخلاق وحسن التسيب لدار أئنا القرسان يحرصون على ذكره في كلامهم وفعالهم ما استطاعوا الى ذلك سبيلا، يقول حاتم الطائي:

وأغتر عوراء الكريم أدخلوه

وأعرض عن ذات اللئيم تكرماً^(٣)

فحاتم يحلم عن إساءة الكريم ويصبر عليه لدخاله، ويحفظ عن شتم اللئيم صيانة لنفسه ونسائه عن المسأوى.

والحلم عند العربي دليل شجاعة لا جبن، فقد ((قيل لعمر بن الاثم: من أشجع الناس؟ قال: من رد جهنة ظمة))^(٤) ويبلغ الحلم لوجه حين يكون صاحبه مقتدراً فيمفو، وهذا هو مدخلنا الى مظاهر الحلم:

١- الحلم تجربة تقتدر

لقد اشتهر العرب بالحلم، وما زالت آثارهم تنو الى على مدى الدهور ومر الارمنة والعصور، بكل ما يتم الحلم به فإن حلم

الإنسان لا يتم إلا بامساك الجوارح كلها، اليد عن البطش، واللسان عن الفحش، والعين عن فضولات النظر^(٥)، والحيو عند المقدرة، قال مهلهل في رثاء اخيه كليب:

وبئذ كنت تحلم عن رجال

وتغفو عنهم ولك اقتدار^(٦)

فكليب حليم عفو مع اقتداره على العقاب والانتقام. ومبدان حلم العارم لما يتمثل بقومه بالدرجة الأماس فهو يتعلم من اساءاتهم ويغفر لهم جرائمهم ولا يطالبهم بثأر، فهذا الحارث الجرمي يقتل اقاربه اخاه فيقول:

فومي لهم قتلوا أمي أخسي

فلما رميت بصيبي مهي

فلئن عوت لأغون جلاً

ولئن سطوت لأوهين عظمي^(٧)

وقالت الخنساء في تأبين اخيها سخر:

ظفر بالأمور جلد نجيب

وإذا ما سبما الحرب لهاها

وبعلم إذا الجسول أعثوا

يردع الجهل بعدما قد أشاحا^(٨)

فتبين أنه يرد على الإساءة بالكف عن الرد عليها بمثلها مع اقتداره، فحلمه خير رادع لجهله إن غناه جهل الجاهل.

ولكن هذا الحلم لا يلبث أن يتحول إلى غضب عارم، وسيل جارم لا يبقى ولا يذر في حالة تعرض العارم أو قومه إلى شيء من النذل واليهوان أو الظلم^(٩).

فهذا قيس بن زهير يدعو الى ترك الحلم مع الاعداء اللد، فيقول:

إذا أنت أقررت الفلاسة لاسرى

رمك بأخرى شعبي متفام

فلا تُبدِ للاعداء إلا خشونة

فمالك منهم إن تمكّن راحم^(١)

ولكننا نجد هذا الشاعر بعد أن يعك باعدائه برئيسهم، وهو أول شاعر يرثى قبله قائلاً:

ولو لا ظلمة ما زلت ليكي

عليه الدهر ما طلع الدجور

ولكن الفتى حمل بن بدر

بنى وأبقى مرثته وخيم^(٢)

إن رجاحة العقل التي يمتلكها العربي جعلته مميزاً بقدرته، لأن مزية الحلم مؤشر القيمة المتمثلة بالحكمة حينما تتحقق رجاحة العقل وسعة الصدر الشاخصتان بالمتكئين (الحليم مظنة الجهر) و (الظلم مرثته وخيم)^(٣) وقد صورها قيس بن زهير في أبياته السابقة.

وهذا هو دين الفرسان - عفوهم عند المقدرة - فعامر بن الطفيل كما يقول فيه ابن عمه (كان والله إذا وعد الخير وفي، وإذا لو عد بالشر أخلف وعما)^(٤). وآية ذلك قوله:

ولا يرهب ابن العم مني صولة

ولا أحتني من صولة المتهدد

وأبي ابن أوعته لو وعته

لأخلف إبعادي ولجيز مؤجدي^(٥)

ومدح زهير بن أبي سلمى بنى الصياد بأنهم حلماء في أحوالهم الاعتبارية ولكنهم جهلاء في الحرب، فهم لا يألون جهداً في سبيل النصر، يقول:

حلماء في النادي إذا ما جنتهم

جهلاء يوم عجاجة ولقاء

من سالموا نال الكراسة كلها

لو حاربوا سوى من العتقاء^(٦)

وبهذا المعنى يمدح الأعشى قيس بن معد يكرب وقومه، فإذا دعوتهم للقتال أنتك منهم خيل مثقلة بالابطال والسلاح، وإذا رآيتهم وقت السلم رأيت أحلاماً راجحة، وأيدي ندية لا تنفسي على شيء، يقول:

مضى تدعهم للقاء الحرو

ب تلك خيل لهم غير جُم

إذا ما هم جلسوا بالمشي

فأحلام عاد وأيدي هضم^(٧)

ويحدثنا طرفة بن العبد عن مجلس لقومه ويصفهم بأنهم يكفون من جهل فيه ويصرون الحليم، غنيهم جواد، وفقيرهم سمح الخلق، واشيبيهم سيد، وأمردهم مخراق حرب قد خير شؤنها، ومخراق سلم ينصرف في وجوه الخير كلها:

يرعون الحول في مجلسهم

وهم أنصار ذي الحلم الصمد

منجاة العقر أجوا الفنى

سادة الشيب مخلوق المرد^(٨)

وقوة الحلم لا تقتصر بفترة الرد بالسيف ثم الإمساك عنه بل تتجاوزها - كما ذكرت - إلى الجوارح الأخرى ومنها ((أن تكون النفس مطمئنة لا يحسركها الغضب بسهولة، ولا تضطرب عند الإصاية بمكروه))^(٩) والحلم من اشرف الاخلاق، وأحقها بذوي الآلاب، لما فيه من صحة الجسد، وسلامة النفس، وطمأنينة العقل، قال السموال مفتخرًا:

ونذب قد عفوت لغير باع

ولا داع وعنه قد عفوت

وأصرف عن فو لوص تجتكني

ولو لني لشاء بها جزيت^(١٠)

فهو يسوي يستطيرع الجزاء، والحلم عنده حاصم عن الزلل

والتوقع في المهالك، فإذا غاب عنه ابتلى بأمر عظيم، يقول:

إن حلمي إذا تفتت عني

فأعلمي أنني كبير أرزست^{٣٠١}

وهو يحف عن تبادل الشكائم والسياب صيانة لنصه وحفظاً لها
عن المعاييب، ومن هذا المنطلق نفسه هجر الظلم لنلا نقدح
سمعه حتى غدا آمناً مطمئناً، يقول:

رب شتم سمعته فتصاممت

—، وعني تركفته فكبرت^{٣٠٢}

وهذا الموقف — الذي قد يوحى بالضعف — لا يرضي الجميع
فالقوة واجبة أحياناً لتقويم من حاد به حفده عن الصواب
والطريق للقوم، فهذا طرفه بن العبد يقول:

وإني لخلو للخليل وإنني

أمر لذي الاضغان لذي له بغضي

ويغتره حلمي ولو شئت ناله

عواقيب تثيري اللحم من كالم مضى^{٣٠٣}

وهو عادل وحليم كما يقول في موضع آخر:

والغضي على بصي إذا الحق نابي

وفي الناس من يقضي عليه ولا يقضي

وتني لدو حلم على أن سورثي

إذا هزني قوم حميت بها عرضي

وفن طلبوا ودي عطفت عليهم

ولا خير فيمن لا يعود إلى حضضي^{٣٠٤}

وحلم عمرو بن معد يكرب لازم ثابت لا يتحول عنه ولا يحدو،
وإن عصفت الأيأم بحلم قومه ظل حلمه على حاله بمدد
بمقومات الخير والطمأنينة، وهو يحتفظ بحلمه مع اقتداره
العائق في ساحات الفراق على المطاولة وطول المقارعة كما

يحدثنا في هذه الآيات:

أعادل إنما أغني شهابي

أجابني الصريح إلى المنادي

مع الابلال حتى مل جسمي

والفرح عاتقي خذل النجاد

ويبقى بعد حلم القوم حلمي

وبغني قبل زاد القوم زادي^{٣٠٥}

ويحدث أكثر بن صبي على أكرام السفهاء، لأن أكرامهم بكثيرهم

الشعر والعار فقال:

((أكرموا أسماهمكم فإنهم ينفوكم النار والعار))^{٣٠٦}، ودعا

الناس إلى الترامه لينالوا العزة والغلبة لأن (العز والغلبة

للحلم)^{٣٠٧} وقد فخر مالك بن حريم بذلك فقال:

ومنا رئيس يستضاء بنوره

مساء وحلماً فيه فاجتمع معا^{٣٠٨}

فهم يبحثون عن السيد الحليم الذكي — لأن الذكاء يتوجه^٣

بعضهم بالحلم — لقيادة القبيلة فهو ناصحها ومستشارها في

السلام وقائدها في الحرب، وكانت مهمته إشاعة العدل بين

جميع أفراد القبيلة.

وشيوخ القبيلة هو الملك والقاضي وصاحب المال وفائد الجند

لذلك يختارون لهذه الرئاسة لقواهم عقلاً وأكثرهم دهاء

وسياسة^{٣٠٩}.

فالمستحق لدوام الرئاسة والحكم هو القائم بالعدل وهو

الحازم والمنأني في فصله وحكومته، ولهذا نجد هجاء الذبقة

لعامر بن الطفول — وهو فارس قبيلته والطامح إلى سياستها —

كل قاسياً، إذ يقول:

فكن كأيك لو كأي براء

توافك الحكومة والصواب

ولا تذهب بحلمك طامرات

من الحيلاء ليس لهن عاب

فإنك سوف تحلم أو تناهي

إدما ما ثبت أو شاب الغراب^{١٢}

فعامر — كما يقول النابغة — إن يحلم أبداً لأن الغراب لا
شيب، وفي هذا الطعنة المبررة له جعله غير طبيعي، وجيبيه
عمر بأحكم جواب:

وإني سوف أحكم غير عاد

ولا فزع إذا التمس الجواب

حكومة حازم لا عيب فيها

إدما تقوم كطهر الخطاب

فإن مطية الحلم للتاني

على مهل وللجهل الشباب^{١٣}

لأنه الواقع في أجمل حله فالموقف والسن هما الحكم على
سرف الحلم أو عيبه فما كل الحلم يزين صاحبه، فما أكثر ما
يحلم ضعفاً، ويدفع حزمه ودراية، وهذا يقودنا للحديث عن
المظهر الثاني.

— الحلم تجربة اضطرار

لأن أكثر صور الحلم التي رسمها الشعراء — لو لنقل
نحوها — عن هذه القيمة، تجدها ماثلة في قول المتنبي
السدي:

وكلام سييء قد وثرت

عنه كنداي وما بي من صمم^{١٤}

فتعربت خشاة أن يرى

جاهل لي كما كان زعم^{١٥}

هو يحلم عن جهل انداع الجهال له، كما يبطل دعوى أنه سفيه
صائن غير حلوم، ويسوغ حاتم هذا النوع من الحلم تسويقاً

جسلاً تنبيه طيبة الحياة العربية في عصر ما قبل الإسلام إذ
يقول:

تحلم عن الأثنين واسبق وذهم

ولن تستطيع الحلم حتى تحلما

مضى فرق أضغان العشير بالآنا

وكف الأذى يُخسَم لك الداء مُضمناً^{١٦}

ويضحي حاتم بهذا القول جواب الموضوع، إذ يحدد طبيعة
هذه الصفة والموقف الذي تستحدث فيه، والغاية منها، فهو
يشير إلى أن يكون الإنسان حليماً صبوراً على جهل الآخرين
سابقاً إلى عقد وشائج الود بينه وبينهم وإن كان ذلك عن تكلف
واسطناع، فالتحلم^{١٧} يسيل إلى الحلم، وما نتيجة ذلك إلا أن
يكون رجلاً مهلباً بينهم له شأن عظيم.

وكان من تعلم عمرو بن شأس ودوامه عليه أن صار حليماً،
لا يصفه إن سفه للجهلاء مستأثراً الاحتفاظ بهيئته ووقاره
ويرفع شأنه بين الناس، كونه حليماً عاقلاً لا تنثر حفيظته
بسهولة. ومن هنا راح يعزى بذلك في شعره، ومنه قوله بذكر
زوجته التي كانت تعيره على الدوام بأبسن له من لمة سوداء
اسمه عرار:

لم يأتها لي صموتٌ ولقي

تحلمت حتى ما أعلم من عزم

لأنت جرار بالهوان ومن يرد

عراراً لعمرى بالهوان لقد ظلم

فإن جراراً إن يكن غير واضح

فإنني أحب الجون ذا المنكب العزم^{١٨}

أما طرفة بن العبد فقد كان ظلم قرابته أشد وأبلغ، لأنه لا يكاد
يجد في الانسلاخ من قريبه بل يطوي على ما يلقي منه

و يصير فموقع ذلك الظلم اشد من وقع الحسام، يقول:
وظلم ذوي القربى اشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المنهد^(١٢١)
وتختلف شخصية حاتم عن طرفة وظلم قرايبه الشديد او
عمرو بن شاس وزوجته فهو يحلم عن ابن عمه ابن اساء اليه
يوما عسى ان يثوب الي رشده فيكون عوباله على ادهر:

وأخضر ابن رئت بمو لاي نطة

ولا خير في المولى إذا كان يُفَرِّق^(١٢٢)

وهذا ما يجده عبد الاعشى فهو يفخر بذلك فيقول:

وإني لترك الضغينة قد لرى

فأها من المولى فلا استثيرها

وقور إذا ما الجهل أعجب أهله

ومن خير اخلاق الرجال وقورها^(١٢٣)

فهو يتغاضى عن حق ذوي القربى ولا يستثيره ابدا، وهو
وقور حين يحجب السعة أصحابه وقال أبو هلال العسكري:
اجمع كلمات سمعناها في الحلم .. الحلم دليل عزيز وذلك ان
صورة الدليل الذي لا انتصار له واحتمال السعة والتعامل عنه
في ظاهر الحال ذل ولي لم يكن به.

وحين سئل شيخ من الاعراب ما الحلم؟ اجاب — : الذي
يصبر عليه^(١٢٤).

وقد مدح زهير بهذا المعنى حصن بن حديفة بن بدر القراري
في قوله:

وذي خطل في القول بحسب أنه

مصيب فما يلم به فهو قاتلة

عبات له حلمي وأكرمت غيره

وأعرضت عنه وهو ياذم مقاتلة^(١٢٥)

فهو يصبر ويجمع حلمه ويعرض مع ما يجد فيه من عدواة
ظاهرة. وهذا ما يجده في مكان آخر حيث يداهن ويتصنع
الحلم، قال:

وفي الحلم إذ هلل وفي العفر دربة

وفي الصنق مجاة من الشر واصدق^(١٢٦)

ويبغي للحليم ان يتدرك الامر قبل الوقوع ولا يعد حليما بعد
الزلل.

قال جابر بن حني التميمي:

إلا يا لعمري للجديد المنصرم

والحلم بعد الزلة المتوهم^(١٢٧)

ولذلك قال ثعلب (ينبغي للحلم ان يكون قبل الزلة فإله وبعد

الزلة ليس بالحلم)^(١٢٨)

ومن القيم السامية للحلم ان يهجي للرجل بذهاب الحلم، فحلمه
غريب غائب عنه، ومعار قد استمير فذهب به، قال الشاعر:

وقالت كبيشة من جهتها

انبيا قديما وحلما معار^(١٢٩)

وربط الشعراء بين الحب والحلم، فهم ينفون الحلم عن
العشاق، لأن العشق اذا لم يكن له رادع من عقل، فقد يفسد
الرجل الحليم، قال الشاعر:

ذكر الزنات وكرها متهم

فصبأ وأيس لمن صبا حلم^(١٣٠)

وقد تناول الشعراء^(١٣١) هذا المعنى ومنهم الشماخ الذي يقول:

الا من لقلب قد أنست بسلته

دواعي الهوى من حرة اللون غوهج

وقد يستهي الشوق للتزيغ وير عوي

فولأ الفتى بالحلم بعد التهو ج^(١٣٢)

وقد تعود النساء من يصبر بهن الى طريق الصلال. والعرب

تقول اذا دُعيت الرجل: يا صلالة، واصله من الصلال^(١)،
فربما بعدان أهل الحلم، ويضآن قولهم وفعاهم.

قال الشاعر:

بواعد نبتش الهوى سؤل الردي

يقلن لأهل الحلم ضلاً بفضلال^(٢)

وهذا ما فعلته أم الوليد بليد بن ربيعة لذي يقول:

سفهاً عدلاتٍ وقلةٍ غير ملاب

ونكاك قدماً غير جد حكيم

أم الوليد ومن تكوني همة

يصبح وليس ثمنه بحليم^(٣)

وفصلاً على الانفاد خلف أهواء المرأة، فلي هناك ما يذهب

الحلم، ومنه حب المال والشهوة في الطعام، وشرب الحمرة،

قال الشاعر:

والخمر لئمت من أخيك، ولو

مكن قد تحون بامن الحلم^(٤)

وشكل المال بعد اجماع معاني مذكرة في تأمل شعراء ما قبل
الاسلام، وكل جسم تجرسته الخاصة، وطبيعة نظرت له
الواقع الاجتماعي الذي يعيش تفاصيله ومفرداته اليومية،

فطرفة بن العبد بجمد واحد من المعاني السلبية التي قد يجرها
المال على الانسان، فما أن يفلس مال المرء حتى ينفذ من
حوله الأقرباء والاصدقاء فريمه ابنائه بالجهل ويعزف
اوليائه عن نصرته حين تحل بساحسته الملمات، ويرد كلامه
وبعث بالخطل وإن كان قوماً تر المعاني يقول:

إذا قل مال المرء لم ير من عقله

بنوه ولم يفضب له اوليائه

وأصبح مردوداً عليه كلامه

وإن كان ملطياً قليلاً خطاه^(٥)

وعائب الاعشى قوماً ووصفهم بحب المال والطعام والجنس مع
فيه حتى ذهب حب الطعام باحلامهم، وطمس بصائرهم،
يعول:

بالسقيس لما لقينا العامة

العبث أعرضنا لم على ما

لم نطاكم يوماً بظلم ولم نهـ

نك حجاباً ولم نجعل حراما

يا بني المنذر بن عبدان والبطـ

نة يوماً قد كافن الأحلام^(٦)

وهذا لا يعني ان حب المال كان مقياساً لاحترام الفرد — مطلقاً
— وإن كان هذا واقع الحال، نجد اثنان شعراء ما قبل الاسلام
يصرح بروال المال ويقربذل المعروف، قال حاتم:

أماوي إن المال عادي وراق

وثقي من المال الأحاديث والذكر^(٧)

إن موزان الحلم واسع، فقد طرق أبواب الشعر فخراً ومدحاً
وهجاء ورثاء وجاء ملازماً لا عرض لغري والحديث في هذا
المجال بطول وسوف أضيء جوانب الموضوع المتعددة من خلال
المظهر الذاتي للحلم.

٣- الحلم مطلقاً

من اشرف سموت الانسان ان يدعى حليماً، لأنه لا يدعى به حتى
يكون عاقلاً عالماً ومصطبراً أو غواً صافحاً، وهذه منابع الاخلاق
وكرائم السجايا والخصال، والعرب تسمي العلم حليماً^(٨). وفي
المثل (ما أصيب شيء الى شيء أحسن من علم الى حلم)^(٩). قال
المتنبي:

لذي الحلم قبل اليوم ما نزع الصبا

وما عُلِمَ الإنسان إلا ليعلما^{٢٢١}

وهم يعحدون بالحلم ويعدونه أعلى وأعز لرب، قال الشاعر:

ترفعت عن شتم العشيرة أنني

رأيت أبي قد كف عن شتمهم قبلي

حليم إذا ما الحلم كان جلالة

وأجهل أحيانا إذا التمسوا جهلي^{٢٢٢}

إن عذاب المسحوق للمعاب حق والمعوق عنه حير، وهذا ما يصوره لنا

أوس بن حجر بحلمه عن أبي عمه - وأن كان ظالما - فهو لا

يستمه ويصفح عن عتوانه، وإن استلمه هذا المعتدي وجده فربما

محا له عطايا عليه، يقول:

ألا اعتب لي نعم إن كان ظالما

واغفر عنة الجبل إن كان أخفلا

وإن قال لي ماذن لي يستشيرني

يجدني ابن عم مخطط الأمر مزبلا^{٢٢٣}

وقد وضعت سمة الحلم أودية الشعر وزينتها بأجمل صور لما لهذه

السمة من وقع في نوارس السامعين فبحروا بها ومدحوا ورتلوا

أعزاهم وهجوا أعداءهم واستهلوا بها قصائدهم، كقول بشر بن

نسيم جازم:

هل للحليم على ما فات من لطف

لم هل لعيش مضي في الذهب من خلف^{٢٢٤}

لما في الرثاء فقد وصم الشعراء بصفة الحلم أعزاهم للجد الغفلاء

تصف حلم صخر بأنه أصيل غير متكلف:

فني كل ذا حلم أصيل وتزبد

إذا ما الحبا من طائف الجبل خلف^{٢٢٥}

والحلم سبيل لإصلاح شؤون الناس ومدعاة لهجر خلافاتهم^{٢٢٦}،

وهذا ما بعده في رثاء كعب بن سعد الغوري لأبيه:

لقد كل لنا حلمه فسر وخ

علينا وأما جهله فعزيب

حليم إذا ما سورة الجبل اطلقت

حتى الشيب للنفس النجوج غلوب^{٢٢٧}

أما في المدح فصورة الحلم واسعة جدا، لأن العربي يعتز بـ

بمدح بهذه الصفة. فهذا الأعشى يمدح حودة بن علي، بأنه عاقل

وحليم لو قيس عقله إلى عقول الناس لعصلها ورجح حلمه عليها،

يقول:

لم يقصر الشيب منه ما يقال له

وقد تجاوز عنة الجبل فانقشعا

أغر أبلح يستقي العمائم به

لو صرع الناس عن أحلامهم صرعا^{٢٢٨}

ومن هذا مدح زهير بن أبي سلمى لهرم بن سنان والحارث بن

عوف إذ يقول:

فإن جنتهم ألبت حول بيوتهم

محالين قد يشقى أحلامها الجهل

سمى بعدهم فلم يكن يدر كونه

فلم يدر كونا ولم يلبوا ولم يلقوا^{٢٢٩}

ويمدح الأعشى أبا بن قبيصة الطائي ويصف مجلسه بأنه مكسو

بالوقار، والحلم سجية حاضرة فيه حين يستخف الجهل السفهاء من

الناس فيقول:

رجح الأحلام في مجلسهم

كلما كلب من الناس ذبح^{٢٣٠}

وقد وصم أعداءه بالسفاهة. والسفاهة الصفة المدققة لعصيلة الحلم

وقد دم العرب من اتصف بها وتمرع بأحكامه وركب أهواءه نصب

ونوازع هواء حتى جعل من العجلة صفة ملازمة لسلوكه وأعمال

لنتل على جهله، لأن الطيش مطيلة لسوء العاقبة، والتسرع هو

إطلاق الأحكام والأراء حالة مناقصة للنمط والأتان. ولذلك جاء

في المثل (لا يتصف حليم من جهول)^{٢٣١} لأن الجهول يؤسس عليه

الحليم لا يضع نفسه لمساكنه^(١٢). وكان الشعراء يصفون ذلك لصحة التهمة على من يهاجمهم كي يبالغوا منه، فهذا خداع بين رهبر يهجو عبد الله بن جدعان وقومه ويصعبهم بالجهل مشبها ثبات الحبل ودوامه فيهم باحتياح الطير الى الماء، يقول:

ولن الحلو لا حلو، وأنتم

من الحبل طير تحتها الماء دائم^(١٣)

والحبل اغلب على الناس من الحلم، ويؤكد ذلك قول الاصمعي ((لا كلا يجتمع عشرة إلا وفيهم مقاتل وأكثر، ويجتمع الف ليس فيهم عليم))^(١٤) لفكرة الجهل يعرض، وإن لم يطلب ولقطة الحلم ندم، وإن احتيج اليه في اوقات، قل عظمة العجل:

والحمد لا يشترى إلا له ثمن

مما تضمنه الفوس معلوم

والجهل ذو غرض لا يسترد له

والحلم أولة في الناس معدوم^(١٥)

وقد عمد بعض الشعراء الى تكثيف جهودهم الفني في رسم صورة واضحة في اطار مغرية موجمة، حين تعجزهم الوسيلة في النيل من مصممهم كأن يكون الخصم ملكا^(١٦) أو قوما ركسوا رؤوسهم متجاهلين قدرة الشاعر على تنديد وعيد، وتلك استهانة تسوخ خلق رداء الحلم ولقطة عن جمد شاعر كزهير بن أبي سلمى الذي اتفقت الاحبار على انه أكثر الشعراء عفة ونالها في شعره^(١٧) وقد بدلع الشعراء الى هذا النمط من التصوير غلبا لفعل لم يكن يحاسب رصايه^(١٨)

دفخر شعراء ما قبل الاسلام بالحلم وتسموا بهذه الصفة كثيرا، قال عمرو بن شمس:

لقد علمت بنو اسد باننا

اولو الاحلام ان ذكروا الحلوما

وبنا النملون بكل ثغر

ولو لم تلق إلا هشبما^(١٩)

فهم عشرة ملجأ المحرويين ومئات الملهوفين حين الشدائد

وتوافد الايام، يدورون عن الحرمات ويحمون النمل يوم البأس ومساعة الدال، فلا يبال منهم الاعداء ابدا وتظل مصانة بشبا السيوف واسنة الرماح، ويزين ذلك حلم راسخ لا يحسدون عنه في كل طرف وجيب، يقول:

وإذا الأمور نهولت ألقيتهم

عصم الهوا لك ساعة الرزاق

وهم الحماة اذا النساء نهمرت

يوم الحفائ وكأن يوم نزال

يفصون ذا الأثب الحني وفيهم

حلم وليس هو اثنهم بحلال^(٢٠)

وجاءت لقطة الحلم مفروية بالحكمة في شعر العربي - كما سبقنا الاشارة اليه - وماكنفي بشاهد من الفضائل التي تأملها عدي ليس ريد في وصيته (الذالية) لتدرك المعايير التي صيرها دستورا قويا للحياة الرشيدة من خلال العبر التي املتها تجاربه عليه، فالمعيار الحقيقي للتربية هو الابتداء بالذات وتطبيقها على الخصال الحميدة، يقول:

فصك فأحفظها من المعى والغنى

متى تفوها بفو الذي بك يفكدي^(٢١)

وبعد الكلام عن آداب الحديث وطرائقه ينفصل الى العمل التي يجب فتحلي بها حتى في حالات المراح الذي يقل من هيئة الاصلان العاقل الحليم، فيقول:

إذا أنت فأكهت الرجال فلا تلغ

وأل مثلما قالوا ولا تترند

إذا أنت طابيت الرجال نو الهن

فصك ولا تلثي بجهل فتكذب

وليك من قرط المزاج فأنه

جدير بتسفيه الحليم المسند

ستدرك من ذي الفطن حَقَّ كَلَمَةٍ

بحلمك في رفق ولما تشد^{١٢٢}

إن الحزم والحلم والأصرار بالوا حطوظهم من تجربة عدي كما
بال المحذ الذي بات طريقاً صعباً، والأمل المدرك هو المعيار
الخلق العري في المعتدل، وفي جانب منه - بصلته للرحم ونوي
العري والحلم عن جاهلهم، ويرقص بأصرار قطع ذلك الصلة. وقد
لمست العلاقة التي حدها لؤم من حجر ديس الحلاء، أو يقول:

فقومك لا تحبل عليهم ولا تكن

لهم هرماً تخائبهم وتقاتل

وما ينهض الباري بمهر جداده

ولا يحمل الماشين إلا الحوامل

إذا أنت لم تعرض عن الجهل والعنا

أصبحت طليماً أو أصابك جاهل^{١٢٣}

واكمل الافوه الاودى هذه السن باختيار القائد الرشيد العقل الحليم،

بقرة تقويمية اعتمدت على التشخيص في بيان الحقائق، يقول:

لا يصلح الناس فوصى لاسراة لهم

ولاسراة اذا خالفهم سادوا

تهدى الأمور بأهل الرشد ما صلحت

فإن تسولوا قبالاً لمرار تسفلوا^{١٢٤}

فصلاً عما سبق فقد نهى عفاة العرب عن كثير من الأمور التي
نسي لحلم الرجال ولودعها الشعراء في قصائدهم، ومنها أنبأع
الأهواء والحري وراء الشهوات والفواتي فإن صداد الرأي أن يعلق
القلب بخفية، يقول الأعشى:

أرى سعيها بالمرء تعلق لهُ

بعافية خود متى تذر متغداً^{١٢٥}

وتذهب الخمرة عقل الرجل وتنسيه أصالة حلمه في مطلق سلامة

إن جندل:

صرفت ترى فخر الإثاء وراءها

تودي بعمل السمرء قبل فواق

د عسى لا أدبها أصالة حلمه

أو يظل بين النوم والإطراق^{١٢٦}

ولو أن الأمتى انتحر بقوسه بأن اللهو وشرب الخمر لا تذهب
بأحلامهم ولا تخرجهن عن قلوبهم فيسكنوا وهذا مثال بافر
ومحالف لطبيعة النفس البشرية إذ يقول:

لم يردهم سفاهة شربة الكا

من ولا النسيو انهم والساق^{١٢٧}

وهذا لا يعني بأن جميع النساء يذهبن بحلوم الرجال فيصمن
النساء كن خطيمات، يشربن لهناءهن الحلم في خضم الحصول
الكريمة التي يشرينها لياهم^{١٢٨}.

وتشخص قصة بهيسة بنت لؤم الطائي وزوجها الحارث بن
عوف دليلاً لامعا على تعقل المرأة وحلمها وتبصرها بشؤون
الحياة، لذا أثارت كوامن الحلم لديه هيب داعياً للقتل المتناحرة في:
هرب داحس والنسراء للانصباغ إلى صوت الحسق والسلم
والامان^{١٢٩}. وقال امرؤ القيس:

رقود الضحاً ساجياً طرفها

بمعلها حين معني اكمل

مطيمة حلم اذا سنبطقت

تطيل الشكرت إذا لم تسأل^{١٣٠}

تلك ان خصلة كريمة من حصل كثيرة اردت بها الشخصية
العربية وتألقت في سماء الإنسانيّة، وفصيله عليه من فضائل جمّة
مبرتها عن سواها من الشخصيات بما اصفته عليها من حلة احادة
بجمالها فشيبة. ولما كان البحث معنيا بسبر اغوار هذه السجية
المحببة إلى النفوس فقد توصل إلى جملة نتائج متواضعة يمكن
ايجازها بالآتي:

كل العربي في عصر ما قبل الاسلام حريصا كل الحرص على
التخلق بالحلم ان لم يكن معطورا عليه فيما جبل عليه من المحاسن

والمكرم.. ومن هنا وجدنا الشعراء عصر ذلك يحتنون على التحلّم والاحتشاد في ولوح طريقه لأنه مدعاة للتحلي بالحلم، وبالب وسع بعضي بطارفة التي حلم طالما تألفت إليه نفسه وتطلعت، فلأبّه قد صار حلمها صبوراً متألياً لا تأخذه صورة غصّب ولا يعبث بلبه جهل السعاه وكان من حرصه ذلك أن صار نافدا للحرب متجنباً لها فذر استطاعته، متحاشياً مضارها وأوصارها، فراح يدعو إلى الاعتماد عليها والتحلي عن تاجيح بيزانها موضعاً ضروراً ومبيناً عواقبها الوحيدة واضعاً ذلك كله بين أيدي ذوي البصيرة وأولي الحكمة واصحاب العقول الرشيدة، ليسيروا من سائر على هديهم على طريق السلم والود والطمأنينة، بيد أن حلم العربي لم يكن ليحمله يستكين للطامنين أو يذل للسادين في عيهم العيسالين فيه، فهو بحلم عيهم ما طارعه حلمه وعلى وفق ما يمليه عليه واقع الحال، أي أنه يحلم عن إساعتهم حتى يضطر إلى الذود عن نفسه وماله وعرضه.. من خطر جلى يداهمها قد باتي عليها جميعاً. ولهم في ذلك ما يعي عنه صفة الحلم أو ينزّرها منه، كما أنه ليس بمقول أن يؤاخذ بشيء بعد أن فرغ كل ما في جعبته من وسائل

السلم والأمن والوقار ولم يبق سوى حيلة المضطر. وتقد أوصح البحث مطاهر ثلاثة للحلم شخص فيها من خلال تقيمه وتحري معانيه في الشعر الجاهلي. أولها الحلم مع القوة والافتدال والمنعة والعزة، فصاحبه حليم مع تمكنه من رد لساءات الآخرين اليهم يمثلاتها وردعهم عن تكرارها كرم اخلاق وتغصلا معه وحسن تصرف، ويتجلى مظهر الحلم هذا واضعاً مع الاكابر والاصدقاء والاحبة والعرضان بصورة خاصة. وثانيها الحلم مع الصعف وقلة الحيلة وانعدام وسيلة الردع، فصاحبه يُحمل على الحلم أو التحلم مضطراً لا مختاراً فتتوزن به صفة الحلم، وإن كانت طارئة على سلوكه قد أملتتها عليه ظروفه الخاصة فداها به سمو بها، فالمجتمع يوم ذلك ينزع نحو الفضيلة حينما وجدت وعلى أية صورة كانت.

وثالثها أن يرد الحلم سجية تتلأأ في سماء مرصعة بسجيا كثيرة يسمو بها الانسان مفتحراً ومندوحاً ومرتباً وينكس بسلبها منه مهتوا.

الهوامش

- ١- شرح ديوان ربيعة بن أبي سلمى / ١٤ وما بعدها
- ٢- المصنوع / ١٨ وما بعدها
- ٣- المهملول بن ربيعة التميمي، رسالة ماجستير بسالة الكلية للدراسات والبحوث، جامعة القاهرة، كلية الآداب - ١٩٨٦، ص ١٠٢
- ٤- دراسات في الأدب الجاهلي / ٣٢٩ (شعر الربيع بن زياد)
- ٥- ديوانه / ١٤٥، وانظر ديوان عمرو بن الطفيل / ٧٥ وديوان عمرو بن الطفيل / ٧١
- ٦- مصنوعات الانباء / ٣٢١/١
- ٧- بلوغ الأرب / ٩٩/١
- ٨- المهملول بن ربيعة / رسالة ماجستير ٢٤١
- ٩- ديوان الصنعة / ١٦٤، وانظر ديوان عمرو بن الطفيل / ٥٨

- ١٠- حلم بالكسر، الأناة والعقل وجمعه احلام وعلوم، وحلم بالضم به حلم طمانين حليماً، وتعلم: تكلم- الحلم: الحلم: نعيم النفس، والحلم في صفة من عر وجل مداه الصبور / لسان العرب (حلم)
- ١١- ديوانه / ٢٢٢
- ١٢- العقد العربي / ١٠٤/٣
- ١٣- بلوغ الأرب / ١٠١/١
- ١٤- ديوانه / ٥٩، الكلام المخرج المنظمة - النازلة الجديدة
- ١٥- عشرة شعراء مكيون / ٢٢
- ١٦- بلوغ الأرب / ١٠١/١
- ١٧- ديوانه / ٢٨٩

- ١٨- ديوان الخلاء/٢٤٦، ونظر ديوان الخطبة ٢٠٩/٨-٩، شعراء
المصرية ١٦٣
- ١٩- انظر شرح المقالات / ١٧٦ وما بعدها، ديوان عقرب، ٢٠٥، وديوان
الجمعة ٢٠
- ٢٠- در لاف في الألب العاطلي ٢٠٨/٢
- ٢١- المصدر نفسه ٢٩٥/٢
- ٢٢- المستقصى في أمثال العرب ٢٣١/١
- ٢٣- عيون الأخبار ١٤٤/٢، ونظر جملة اللغة ٢٨٥/٢، الحد الفريد ١٦٧/١
- ٢٤- ديوانه / ١٩١، لغتي، يتنبر لوني من الطوف الصولة. البصرة
- ٢٥- ديوانه / ٢٨١
- ٢٦- ديوانه / ٤١، ونظر المعنى نفسه في المعنويات ٢٩٤ قول سويد بن أبي
أس
- ٢٧- ديوانه / ١٢١، يزعمون المثل: يكثره ويزجرون أهله الصمد: السيد
- ٢٨- كتاب اصطلاحات الفراء ١٤٥/٢
- ٢٩- ديوانه / ٨٠، ونظر الاصمعيات ٧٥ (كتاب سعد المتوي)، القسول من:
الكلمات المكررة
- ٣٠- المصدر نفسه ٨١، يقول إذا غاب عني حلسي وزيت أي بليت بأمر عظيم
- ٣١- المصدر نفسه ٨١
- ٣٢- ديوانه ١٣٧، ونظر الصورة نفسها في ديوان عبيد بن الأبرص ٥٤-٥٥
- ٣٣- المصدر نفسه ١٣٩، ونظر ديوان خفاف بن ثعلبة ٥٩-٦٠ قوله بعد أن
سعى أهل القصد بينه وبين العبد بن مرداس
- ٣٤- ديوانه / ٦١
- ٣٥- الحد الفريد ٨٧/١
- ٣٦- عيون الأخبار ٢٨٤/١
- ٣٧- الاصمعيات ٦٢
- ٣٨- تاريخ كتدن الاسلامي ٢٤/١
- ٣٩- ديوانه / ٧٠
- ٤٠- ديوانه / ١٢٦
- ٤١- الوفر: قل في الآن وقبل هو أن يذهب السمع كله
- ٤٢- ديوانه / ٦، ونظر مثل هذه الصورة في المعنويات ٢٦ (عرب بـ
الاحوص) وديوان حاتم ٧: ٣-٤ و ٢٨٠: ٤٧
- ٤٣- ديوانه / ٤٧، نرقى، تنصم، الأثمة العلم
- ٤٤- تعلم أي من نفسه ذلك وليس به، نظر لسان العرب (علم)
- ٤٥- ديوانه / ٦٩، وضبح: أبهى اللون، الجون: الأسود المشوب بالفسرة،
العلم: الطويل التام الخلق المعالي

- ٤٦- ديوانه / ٢٦
- ٤٧- ديوانه / ٣٨، فطنة الخلاء، يفرغ يكثر يسوء
- ٤٨- ديوانه / ٣٧٢، وانظر مثل هذه الصورة في ديوان بني الاصمعيات
الحد في ١٤١: ٨٨
- ٤٩- ديوان المعاني ١٣٢/١
- ٥٠- ديوانه / ١٣٩
- ٥١- ديوانه / ٢٥٢، لاهل: مذاهبة ومصطفة، دربة: حادة ولجاجة
- ٥٢- ديوان المعنويات / ٤٦١، القيد: قشباب، يتصيب من تصومه ويقبوه
من حمله المتوخم ومصرم: مقطع
- ٥٣- المصدر نفسه
- ٥٤- المصدر نفسه ٢٨٢
- ٥٥- المصدر نفسه ١٢
- ٥٦- نظر ديوان الاشرى ٢٧٥/١-٢ وديوان لؤس بن حجر ١٣/٢-٣
- ٥٧- ديوانه / ٧٢، الموهج: المرأة التامة الخلق الحسنة
- ٥٨- انظر غاش ديوان لؤس بن القيس / ٢٥
- ٥٩- ديوان لؤس بن القيس / ٢٥
- ٦٠- ديوانه / ١٠٧، ونظر ديوان عدي بن زيد ٣٥/١-٢
- ٦١- ديوان المعنويات ٥٥٧ ونجد صورة الحناء وصعهم زهير بـانهم لا
يجاهون إذا سكروا وهذه صورة مخالفة للواقع بعد أن المعالفة مستحبة في
المدح انظر ديوانه ٢١٥
- ٦٢- ديوانه / ٦٦
- ٦٣- ديوانه / ٢٤٧، فن الرجل: ضفد، رجليه وذنب، عظام، البطنة: قشره
وحب المفل
- ٦٤- ديوان حاتم طي ٤٤
- ٦٥- ديوان المعاني ١٢٥/١
- ٦٦- مجمع الأمثال ٢٦٧/٢
- ٦٧- ديوانه / ٦٦
- ٦٨- ديوان المعاني ١٣٦/١ ونظر الحياة العربية من الشعر العاطلي ٣٥٠
حيث قدم الدكتور العوفي قصيدة لؤس بن لؤس واصفا سعة حلمه مع صديقه
واقصوده في ديوان الجمعة ٢/٢
- ٦٩- ديوانه / ٨٢
- ٧٠- ديوانه / ١٥٧
- ٧١- ديوانه / ٤١٨، الحبا: جمع حبوة وهي ثوب أو حياطة، ونظر ديوان
وهير في رثاء هرم ٢٨٩ وديوان لؤس بن أبي الصلت ٢٠٦، ورعاية العلم
تجدد ما في قول المتنبي المبدى:

في عمرو ومن عمرو قنسي

لغى الحديث والحلم الوصين. شعرة ٤١/

٥٠- ديوان الحنساء / ٤١٥

٧١- الاصحاحات ٩٥، عزب: بعد: سورة: حدة ومسطرة، ونظر المصاحبات

٣٨٠، وديوان الهندليين ١٥١

٧٢- ديوانه / ١٠٧ ونظر ١٧/٥، ١٥/١٥، ١٢/١٥

٧٣- ديوانه: ١١٤- ١١١، لم يأتوا أي لم يخطوا ما يلامون عليه، ولم يلقوا:

بهمروا، ونظر ديوان النخبة ١٠١

٧٤- ديوانه / ٢٤٣ ونظر ديوان الحطينة ١٤، ٣٢١

٧٥- جيب الامثال ٢٣٧/٢

٧٦- المختصر السابق

٧٧- قشعر وقشعراء ٥٤/٢ ونظر الصورة نفسها في ديوان لينة من قنسي

٧٨- القلعة / ١٩

٧٩- حيون الاخبار ٤٠٢/١

٨٠- ديوانه / ٩٥، ذو عرس: يروض لك، يسترك: يرك

٨١- نظر ديوان المتلمس ١٢/٦ هجاء لعمرو بن حنظل

٨٢- نظر قشعر وقشعراء ١٢٩/١ حيث قرر ابن قتيبة انه لكثير القشعراء تلقيا

بعمرو ولكن ذلك لم يمتنع من هجاء بني السدياء بالذاع لهجاء، نظر ديوانه:

٦١

٨٣- نظر ديوان النخبة / ١٥٤ هجاء لعمرو بن جهمر ٢١

٨٤- ديوانه: ٤٩ هجاء لبني الحارث

٨٥- ديوانه / ١٦٤ ونظر ديوان الاسود بن يعفر ١/٢٩ - ٥ وديوان الاعشى

٥٦- ٥٢

٨٦- ديوانه / ٢٢٨

٨٧- ديوانه / ١٠٤، الغني: القحش في الكلام

٨٨- ديوانه / ١٠٥، فالكيت: ما رجعت، لا تلج، لا تجزع، تزند: ضائق بالجماب، و

لا مزند: سويح الضرب

٨٩- ديوانه / ٩٩، الهرش: المفق الجاني، ونظر المعنى نفسه في ديوان امرئ

٩٠- قنسي ٣٦٣

٩١- ديوانه / ٩- ١٠

٩٢- ديوان الاعشى / ١٨٩، الفرد: القنابة، ونظر ديوان عمرو بن شماس

٩٣- وديوان شماس بن صوف ٧٣

٩٤- ديوان سلامة بن حنظل / ١٤٥، ونظر شعراء النصرانية ٢٥٤ (عبد المسيح

في ابن علقمة)

٩٥- ديوانه / ٢١٥

٩٤- (اطلعت المرأة اذا وادت العلماء وذوو العلم)، تاج العروس (حلم)

٩٥- نظر الاعاني ٣٠٤/١٠ - دار الثقافة

٩٦- ديوانه / ٢٩٦

المصادر والمراجع

١- الاصحاحات - الاصمعي - ابو سعد عبد الملك بن قنبر (ت ٢١٦هـ)

تحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام حارون - ط ٢ مطبعة المعارف بمصر -

سنة ١٩٦٤.

٢- الاعاني - ابو الفرج الاصفهاني - (ت ٣٥٦هـ) - دار الثقافة - بيروت

١٩٧٦

٣- بلوغ العرب في معرفة احوال العرب - الاكوسي - محمود شكري (ت

١٣٤٦هـ) - تحقيق محمد بهجت الاثري ط ٢ - المطبعة الرحمانية - ١٩٦٥

٤- تاج العروس من جواهر القاموس - الفريدي: ابو الفيض محمد مرتضى (ت

١٢٠٥هـ) - مصر - المطبعة الحبرية - ١٢٠٦ هـ

٥- تاريخ الفتن الاسلامي - جرجي زيدان - مطبعة الهلال بمصر - ١٩٢٠.

٦- جمهورية القفة - لادن لويذ، لمي بكر محمد بن الحسن الارمني - (ت

٢١٦هـ) - بيروت - دار صادر للطباعة والنشر - ١٩٢٣.

٧- دراسات في الادب الجاهلي - القبياتي، عادل حلم - دار البعث - دار

النشر المغربية - ١٩٨٦.

٨- ديوان الاعشى الكبير (ميمون بن ميمون) - تحقيق محمد محمد حسين -

بيروت - دار النهضة العربية - ١٩٧١.

٩- ديوان الاكفء الاودي (مس الطراف الادبية) - تحقيق عبد العزيز القيسي

- مطبعة لجنة التأليف - ١٩٣٧.

١٠- ديوان لمي القيس - تحقيق محمد في الفصل ابراهيم - دار المعارف -

ط ٤ - ١٩٨٤.

١١- ديوان لينة بن لمي الصلت (حيات وشعره) - دراسة وتحقيق بهجت عبد

الغفور الحنفي - ١٩٩١.

١٢- ديوان اوس بن جهمر - تحقيق محمد يوسف نجم - بيروت - دار سنان -

١٩٩٠.

١٣- ديوان بشر بن لمي خرقم الاسدي - تحقيق حرة حسن - دمشق -

مطبعات وزارة الثقافة - ١٩٦٠.

١٤- ديوان حاتم الطائي - شرح احمد رشاد - بيروت - دار الكتب العلمية -

١٩٨٦.

١٥- ديوان الحطينة - تحقيق نعمان اسير طه - مكتبة المصطفى القاهرة - ط ١

١٩٨٧.

١٦- ديوان الصلابة - أبو تمام - حبيب بن أبي الطائي (ت ٢٣١هـ) تحقيق

عبد المذمب أحمد صالح - بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة - ١٩٨٧

١٧- ديوان الغنماء - شرح ثعلب - تحقيق د. ثور أبو سويلم - ذكر عماد - الأردن - ١٩٨٨.

١٨- ديوان دي الأصم العدواني - جمع وتحقيق عبد الوهاب العدواني ومحمد بهف الدلوي - مطبعة الجمهورية - الموصل ١٩٧٢.

١٩- ديوان سلامة بن جندل - تحقيق فخر الدين تقي - حلب - المكتبة العربية - ١٩٦٨.

٢٠- ديوان السوفا تحقيق محمد حسن آل ياسين - مطبعة المعارف - بغداد - ١٩٥٥.

٢١- ديوان طرفة بن العبد - تحقيق علي الجندي - مكتبة الأنطون المصرية - ١٩٥٨.

٢٢- ديوان عامر بن الطفيل تحقيق د. محمود عبد الله الجادر، د. عبد الرزاق خليفة التليسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠١

٢٣- ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق وشرح د. حسين نصار - مكتبة مصطفى الناصي - ١٩٥٧

٢٤- ديوان أبي علي بن ريد العبادي - حقه وجمعه محمد جابر المعتمد - دار الجمهورية - بغداد - ١٩٦٥.

٢٥- ديوان عاتكة الفحل - حقه لطفي الصعل راجحه فخر الدين قباوة - دار الكتب العربية - حلب - ١٩٦٩

٢٦- ديوان عمرو بن معد يكرب - صمعه هاشم الطحل - مطبعة الجمهورية - ١٩٧٠.

٢٧- ديوان عنترة - تحقيق ودراسة محمد مهدي مولي - مطبوعات المكتبة الإسلامية - ١٩٧٠.

٢٨- ديوان المتنبي الطبري - تحقيق حسن كامل الصيرفي - معهد المخطوطات العربية - ١٩٧٠

٢٩- ديوان المرزبان صرار القطعاني - تحقيق جليل إبراهيم القطيعة - مطبعة نهد - بغداد - ١٩٦٢.

٣٠- ديوان المعالي - السكري - أبو حلال الحسن بن عبد الله (ت ٢٩٥هـ) مطبعة عالم الكتب (ت)

٣١- ديوان المعاليات - شرح ابن الأثيري (ت ٢٢٨هـ) - نشر لأول - بيروت - ١٩٢٠

٣٢- ديوان البداة الدياني - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - مصر - ١٩٨٥.

٣٣- ديوان البغليين - الدار العربية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٥.

٣٤- شرح ديوان الحماسة لأبي روقى - أبي علي أحمد بن محمد بن الحسن - نشر أحمد أمين وعبد السلام حارون - ١٩٥١.

٣٥- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى - صمعه ثعلب - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ - القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٤

٣٦- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري - حقه وكده د. إسماعيل هلال - مطبعة مكتبة الكريت - ١٩٦٢.

٣٧- شرح المعانيك السبع - الروزني - أبو عبد الحميد بن أحمد (ت ٤٨٦هـ) ط - بيروت - دار الجبل - ١٩٧٢.

٣٨- شعراء النصرانية قبل الإسلام - صمعه لويس شيخو - بيروت - مطبعة الآباء اليسوعيين - ١٩٦٦

٣٩- شعر حفاف بن أدية السلمي - جمعه وحقه د. نوري حمودي القيسي - مطبعة دار المعارف - بغداد - ١٩٦١.

٤٠- شعر عمرو بن شبل الأسدي - د. يحيى الجبوري - مطبعة الأديب - نجف الأترب - ١٩٧٦.

٤١- الشعر والشعراء - لابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) - مطبعة دار الثقافة - بيروت.

٤٢- شعر المشاب المعدي - تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين - مطبعة المعارف - بغداد - ١٩٥٦.

٤٣- المدد القوي - لابن عبد ربه الأندلسي (ت ٣٢٨هـ) - تحقيق د. محمد قسيحة - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٣.

٤٤- جوهر الأخبار - لابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم القشيري (ت ٢٧٦هـ) - نسخة مصورة عن نسخة دار الكتاب - ١٩٦٣

٤٥- كتاب اصطلاحات الفوس - محمد أعلى بن علي - تحقيق د. لطفي عبد الباق - الهيئة المصرية للنشر - ١٩٦٩.

٤٦- لسان العرب - لابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ) - دار صادر - بيروت - ١٩٥٥.

٤٧- مجمع الأمثال - البيهقي، أبو الفضل بن محمد (ت ٥١٨هـ) - مطبعة مدال - لوزر - ١٩٣٢

٤٨- محاضرات الإنباه ومحاورات الشعراء اللقاء - الراغب الأصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد (ت ٥٠٢هـ) - منشورات دار مكتبة الحياة - ١٩٦١.

٤٩- المستقصى في أمثال العرب - أبو حشري، محمود بن عمرو (ت ٥٣٨هـ) - طبعة دار المعارف - جند آباد - الهند - ١٩٦٢.

٥٠- المهملات - ربيعة القطبي، رسالة ماجستير مائة الفاتبة للطلاب نافع سجل شامس - جامعة القاهرة - كلية الآداب - ١٩٨٦.

الحياة التجارية في المدينة

د. محمد الحصري

الأستاذ المساعد بكلية الحقوق

أومميا من هذا النوع والمعمود الاقتصادي في قوله :
« كما نرى حراً وكاث الحرب يساويين وصول إلى حد
حدوثه حتى نبتت أمواله » (١)

والذي نرى في هذه الحالة هو أن الحرب قد
وحدت بين الناس في مصر في جميع المدن والقرى
أرسول أدى نشاطاً في صلح المدينة لأنه كان يترك بعد
طرد حاكم المدينة إلى القاهرة ليكمل لها حدة التجارة
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً

والذي نرى في هذه الحالة هو أن الحرب قد
وحدت بين الناس في مصر في جميع المدن والقرى
أرسول أدى نشاطاً في صلح المدينة لأنه كان يترك بعد
طرد حاكم المدينة إلى القاهرة ليكمل لها حدة التجارة
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً

ولم يكن هذا أول مرة يظهر فيها خطر هذه الحالة
المدينة على سائر الطرق التجارية . فقد كانت من قبل
سائراً على التوازي القوية ، وكانت الصلح التجارية تمر من
في طريق أن تستعمل جبهة الطلب منها . لهذا احتل حين
هذه الحالة الإقليم أو دخل في مفاوضات صداقة مع الدولة
أصبحت طريق السلم أمام الخرجين موصولة بالخطر
ولذلك كان من حدة الخرجين أنهم صرخوا بالخطر
وعنده حين أسلم حتى لم يسم الناس من مع الطلب

(١) حكمة ابن مسكويه - الجزء الأول - ص ٩٥

(٢) حكمة ابن مسكويه - الجزء الأول - ص ٩٥

(٣) حكمة ابن مسكويه - الجزء الأول - ص ٩٥

والذي نرى في هذه الحالة هو أن الحرب قد

وحدت بين الناس في مصر في جميع المدن والقرى
أرسول أدى نشاطاً في صلح المدينة لأنه كان يترك بعد
طرد حاكم المدينة إلى القاهرة ليكمل لها حدة التجارة
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً

والذي نرى في هذه الحالة هو أن الحرب قد
وحدت بين الناس في مصر في جميع المدن والقرى
أرسول أدى نشاطاً في صلح المدينة لأنه كان يترك بعد
طرد حاكم المدينة إلى القاهرة ليكمل لها حدة التجارة
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً

والذي نرى في هذه الحالة هو أن الحرب قد
وحدت بين الناس في مصر في جميع المدن والقرى
أرسول أدى نشاطاً في صلح المدينة لأنه كان يترك بعد
طرد حاكم المدينة إلى القاهرة ليكمل لها حدة التجارة
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً

والذي نرى في هذه الحالة هو أن الحرب قد
وحدت بين الناس في مصر في جميع المدن والقرى
أرسول أدى نشاطاً في صلح المدينة لأنه كان يترك بعد
طرد حاكم المدينة إلى القاهرة ليكمل لها حدة التجارة
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً
في أن يخرج من وصول هذه المدينة زحياً حشداً

الحياة العربية من الشعر الجاهلي

للأستاذ أحمد الحوفي

~~~~~

للأستاذ الحوفي دراسات غنية ، في ميدان الأدب العربي ،  
تحمس في وثباتها التأمل الخي ، والفكر النقى ، ورغبة لرحمن .  
وهذا الكتاب ثمرة من ثمراته الأدبية . ينشر بحق موسوعة  
كبرى لهذا العصر العربي القديم . تبين من أورد أن يدرس هذا  
العصر على ضوء ديوان العرب ومعجم أخبارهم — الشعر .

مرأ الباب الأول منه ، فتمتلك تلك البحوث التمهيدية  
التي تبسط لك معنى كلمة الأدب ، واشتقاقها ، ودلائلها الخلقية ،  
وما قيل فيها من آراء ، ومناقشة هذه الآراء مناقشة عملية ،  
منطقية مثلاً ، فيه يدل خلقى ، وفن أدبى ، وهو مع ذلك  
يختم هذه المناقشة برأى من عنده .

ثم تطور هذا الفن مع تطور الزمن . ومصور الأدب .  
ثم تاريخ الأدب ، والفن العربى ، وأوليجيات الفروع ،  
وتسجيل الشعر العربى لتلك اللهجات .

ثم تراء يسط لك موضوعاً من أجل الموسوعات قائمة وهو :  
انتمال العرب بغيرهم ، فيوضح أسباب هذا الاتصال بالعالم القديم ،  
ربين آثاره بطريقة جديدة لم يسبق إليها ، وقد نوه بصلة العرب  
بالأحياء ، وتأثير الأحياء ، بالفن والأدب ، وهو رأى طريف  
غير مسبوق .

ثم من يمد ترى الأستاذ يحدثك عن شاعرية العرب ،  
معرض لك تلك المواسم الطبيعية والخلقية التي أذكت مشاعرهم  
الشاعرة ، مراحوا يسوقون أهروحة المتصن ، وأعروده الماشق ،  
وسلوى سكروب والمخروب ، يمتتنس المواطن ومجلى القرائح .  
ثم أولية الشعر ونشأة الوزن والقافية في الشعر العربى :  
اقرأ : « قانون ظاهرة طبيعية للعبارة مادامت تؤدي معنى  
انتماليا : وعلم النفس يقرر أن الإنسان المفضل تبدو عليه ظاهرات  
جنائية عملية ، كاضطراب النبض وضف الحركة أو قوتها ،  
وسرعة التنفس أو بطئه ، وحركة الأيدي قبضا وبسطا ، وهذه

نفسها دليل على ما في النفس من قوة طارئة » فاللغة التي تصور  
هذا الامتال لا بد أن تكون مرونة ذات مظاهر لعلية متباينة  
لتلائم منها وتكون مداه الصحيح .

وفي هذا البحث ترى الرأى في طبيسته الفطورية حراً لا تقيد  
صنعة ، وهو لحن المؤد الشدى ، تقف نبرته مع نهاية الاتصال  
الذسية .

ثم من يمد ترى بحثاً مستقصاً في المقامات ، وهنا تظهر  
ناقشة الحرية قلعة المحبة بالحجة والدليل بثلته .

أما الباب الثانى : فبحث شامل للحياة الاجتماعية من الشعر  
من حيث :

الصلات الأسرية ، والصلات القبلية .

فنى الصلات الأسرية . مكانة المرأة في الأسرة والمجتمع ،  
والزواج . والطلاق وتمدد الزوجات والأولاد .

وفى الصلات القبلية ، الحرب ونواحيها ومظاهرها وطريقة  
المقاتلة ومن القتال وأكوار الحرب والأسرى والسبايا والصلح

وفى الباب الثالث : إدراك واسع وإحاطة فنية بالحياة  
الخالقية من الشعر من حيث : الكرم وعناصره ، وبليخل ونواصره ،  
والشجاعة وبراعته ومظاهرها ، والجليل واللبش وسرعة الانفعال ،  
والعلم والحرية والإباء والوقاء والفن والفيرة .

وفى الباب الرابع : تحقيق فنى للحياة الدينية من الشعر  
من حيث :

عقائدهم ، وتصوير الشعر لهم ، وفى هذا الباب يناقش رأى  
الدكتور طه حسين بك في أدبه الجاهلى سافعة الناقده ، ثم يمدد  
لنا معبودات العرب : الأصنام ونشأتها وما رمز إلىه ، وللشجيد ،  
والكواكب ، والنار والملائكة والجن والشجر والدهرية .

وفى الباب الخامس : تظاهر غامة المظاف حول عادات العرب  
وانتمادات من الشعر من حيث : الحمر والبسر والجن وشياطين  
الشعر ، والجزر والبيافة الخ .

في هذه الأبواب الأربعة : قافية واحدة هي قافية الشعر  
العربى ، فقد حمل الأستاذ الشعر قاموس تأنيقه وديوان إنشائه .



فلم وديع ديب

فمضى المعلوم عادلتي فاني  
الى عرق الثرى وشجت عروفي  
ونلستي سوف يسلمني وجرمي

صحا القلب عن سمي وأقصر بطله وعري أفراس الصبى ودواجله  
وقال العذاري أنصأ أنت عما وكان شيايب كالغليظ ثرايليه  
الماضيحت ما يعرفن إلا خيلتي والأ سوداء أفراس والثيب شامله  
و - بي أن لا تكون صحوة القلب إلا عي حذود الأربعين  
صورة عامة - وهي المرحلة الأولى من العمر والثنية هي  
ما يمت بها النجابين ، و فيلون هم الذين تعتمد أعمالهم على  
النهاية المرحلة الثالثة ، كما نسب إلى هسان بن ثابت ،  
شاعر التي العربي الكريم ، فقد ذكر انه عاش سبعين سنة  
في الصحلية ، وعشها في الإسلام - على أن كثر الرواه ،  
كأنوا يحددون عمر الشاعر على ضوء بيته قائله ، دون  
ل اعتماد على عطق التاريخ . من ذلك ما نسبوه إلى الشاعر

## الصورة المحروقة

فوق الجدار ومنذ أيام الصبا  
علفت صورة حلمي المشهود  
نهر ومزرعة وبيت قائم  
وصبية حسنة يلهو حولها  
وعلى ضفاف النهر يجلس زوجها  
ومضيت في عهد الشبيبة سائرا  
وتحضيت قدامي من أشواكيه  
وأما حديد الطرف مشهود الخطأ  
والعظم يهدد كلما دانيته  
ومضى الشاب كأنه برق خبا  
وتدحرجت خمسون إلا أربعا  
والصورة الحسنة فوق جدارها  
حتى إذا عصف الريح بي مرة  
انزلتها ونظرت فيها ساعة  
فبكيت واشتعلت بقلبي جهرة  
ودكرت أصحائي فمن متعم  
وأنا كما قد كتب أيام الصبا  
ودكرت دنا هذا أخفى مصاحبي  
ودكرت فقري للنسي وروحه  
وطفى بنفسه إلياس حين رايها  
والصورة الخرساء ترجف في ندي  
فرميتها في النار فأنهت بها  
وبرافقت فوق الجدار ظلالها  
ومضى الدخان إلى الغلاء كأنه  
فانظرت في وجه السماء ولم اقل  
حلب

عمر أبو قوس

بالليل الوارف ، أن لم تحرقه شمس الهجير ، ، من الربيع  
لم يستطع أن يفرص حبه على الناس إلا بعضل العصول  
الساقية ، كما في قول صفي الدين الحلي :  
فصل إذا انقضى الزمان فاته حسان مقلته وبيت بعيد  
وأية يقول ، فإن لأرمين التي عباد الشعر أنسرين ،  
وأشار إليها القاموس أنها هي الواحة من عجر الإنسان ولم  
يقصد بها أن تكون المعدل العام لتوسط أعمار الناس ، كما  
بحري عادة في المحرمات الراقية . وأما هي اعتراضة لتي  
تدافع فيها الحاة عن شواذ الزمان ،

وديع ديب

سد العمري ، في أنه تجاوز الأربعين بعد المئة ، ولعمري  
فعدوا ذلك لحرد فوه :  
لقد شئت من الحياة وطولها وسؤال هذا التمس كيف ليبد  
وعني عن البان بان الانسان لا يسام الحياة مهما طار  
حلبها . هذا ، وليس بين شعراء العرب القديم من عسى  
من تكاليفها ، ما عناه أبو العلاء المعري . ومع هذا ، فقد  
قي حرصاً على الاستزادة منها برعم قوله :  
تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راقب في الزبد ، ،  
ذلك لأن الحياة ، لا تكون شبة إلا إذا جمعت بين صحراء  
ليس واحة الرجاء . وبعد ، فكيف يمكن للمرء أن يتمتع

## الخروج من الأرض المحراب والدخول في يوتوبيا إفريقية

## رواية "ألفا موسم" لآبي كوي أرما

مطعم هاشم

يعتبر آبي كوي أرما أهم الكتاب العائين الذين ينتمون إلى الجيل الثاني من الروائيين الذين يكتبون بالإنجليزية . وتسيطر على فكر هؤلاء الكتاب موجة جديدة عارمة لمناهضة الاستعمار النقال . ويرى الكاتب الإفريقي اليوم نفسه ملتزما ومنحرفا في مشاط يعمل على إيقاف الوعي القومي الذي طالما سعى الاستعمار في محو وطمسه .

لا غرابة أن يجد أرما نتجه نحو التحرر من المركزية الأوروبية في التقى ، فلا يتطلع في روايته الأخيرة ألفا موسم ( ١٩٧٨ ) نحو أوروبا بل يدير لها ظهره ويتخاطب أمة يناهضها على النضال .

ويؤكد أرما في روايته على المحي الإنساني بوصفه البديل الأمثل للمادية التي تدحض القيم الإنسانية في المجتمع القائم . ولذلك يمكن وصف مساره على أنه الخروج من الأرض المحراب ومحاولة الدخول إلى يوتوبيا إفريقية

وتتلخص هذه الدراسة مكونات روايته "ألفا موسم" . وأول هذه المكونات هو ما تسميه الحمية الإنسانية وترتبط هذه الحمية بمجموعة من المهاجرين إليها إحلال الجماعه محل الفرد ، ومبا إحلال المجتمع الريفي محل الحضر ، ومبا التأكيد على وجود تاريخ إفريقي يمتد للناسي الحقيق ، إلى قبل عصر العراة العرب والأوروبيين . وقد سح عن هذا التأكيد استنراق وسائل تقليدية في القصر ، مستلهمة من روح الحكاية الشفاهية التقليدية الإفريقية .

أما ثاني مكونات الرواية فهو الراوي وخبر هذا الراوي بصفة الجماعة ، فلا يتمي الصوت إلى شخصية محددة بعينها بل قد يكون صوت أي من العشرين شخصية ، التي تكون المهور البطول للرواية . ويقابل هذا " الحس " الجمعي مجموعة من الشخصيات المضادة " هم " : " القناصون " العرب ، و " المهربون " الأوروبيون ، و " المشوهون الأفارقة " : الملوك والأمراء والطعيلون .

ومن البديهي — والأمر كذلك — أن يكون القمع من مكونات الرواية الأساسية ، غير أن هناك قطبا آخر يتحداد محور الرواية هو " الطريق " الذي يسلكه المواصلون في بحثهم عن العدالة والتحرر

ويعتقد أرما أن النظام الاجتماعي هو صورة من النظام الكوي ، ولذلك تجري أحداث الرواية في محيط ريفي على عكس رواياته السابقة التي كانت تجري أحداثها في المدينة . وتحكم رواية ألفا موسم حمية طبيعية تخلق نوعاً من التلاحم الإنساني والنياني والمعدني :

وأخيراً يمكن أن نستشف من قراءة الرواية أن ثمة بسة أسطورية تمثل الإطار العام للرواية ، وهي بسة أسطورة إيريس وأوريريس ، ويظهر ذلك من الإشارات العديدة للذات المشتة ، وإلى روح إيريس التي تنبص في صور المرأة الإفريقية : إيريس التي تبعث الحياة من جديد .

## الخروج من الفردوس قراءة في قصة الفخ لإبراهيم الكوني

سميد الفانمي(\*)

السماوية»<sup>(١)</sup>. ولا شك أن هذا العنوان مستمد في كلمة للكاتب الألماني «موزيل» يجعلها الكوني مفتتحاً للمجموعة: «لقد كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية». وتمثل قصة «الفخ» التي سنشرع بقراءتها هنا، أهم قصص المجموعة، وواحدة من أطول قصص الكوني القصيرة.

تبدأ القصة باتهام يوجهه مجهول لأخنوخن نهاراً: «أخنوخن، أنت قتلت أمي». وأخنوخن، الذي عاش في وئام مع كائنات الصحراء، وحاول أن يلتزم بوصايا أمه بعدم قتل انثى الودان، أو قطع شجرة خضراء، لا يتذكر أنه الحق الضرر بمخلوق، على أن هذا الاتهام النهاري سيتحول إلى طقس تعذيب ليلي، يدمر حياة أخنوخن، ويقلب نظام الأشياء كلها في الصحراء، بحيث تبرز ثنائية حادة تتضح لنا بقوة، بين النظام النهاري والنظام الليلي، تهيمن على أثرها سلطات الخفاء لتخلل كل شيء. فيتحدث الراوي، بوجهة نظر أخنوخن، عن «القمم الخفية» و«الجلال الخفي» و«ضجيج خفي» و«الأمراض الخفية» و«التعبير الخفي» و«الحياة الخبيثة» و«الأشياء الخفية» و«قدرة خفية» و«كائنات خفية» و«قلق خفي»، فضلاً عن استعمال الافعال (أخفى وخفي واختفى

أصدر إبراهيم الكوني «ديوان النثر البري»<sup>(٢)</sup> عام ١٩٩١. وكان من الواضح، منذ ذلك الوقت، انطواء المجموعة على نوعين من النصوص: نصوص سردية، لا تنضوي تحت صنف أدبي معين، ولكنها تهتم باستنطاق كائنات الصحراء مثل الرياح والمطر والسيل والصخور والضباب... الخ. وهذه شخوص لا إنسانية اهتمت النصوص السردية ببث الروح الانسانية فيها بنوع من التعاطف الصوفي الذي يقترب مما أسماه بـ«راوي حبل الوريد» أي الراوي الذي يستبطن وعي الأشياء الجامدة ويستنطقها لتحيا وتفكر وتتكلم ومن ناحية أخرى، كان «الديوان» يضم إلى جوار ذلك مجموعة من القصص ذات الشخصيات الانسانية والافعال الصريحة، التي تعيش كما هو الحال في مجمل أعماله في إطار تجريبية الحدود القصوى ولعل الكوني شعر، وهو يعيد قراءة نصه، أن «ديوان النثر البري» يضم ديوانين يسير كل منهما في اتجاه يصعب معه إرضاء الآخر. وهكذا عمد في الطبعة الثانية إلى الفصل بينهما، محتفظاً لنصوص الصحراء السردية بعنوان «ديوان النثر البري»، وجاعلاً من قصص المجموعة الأخرى، مجموعة مستقلة بنفسها تحت عنوان: «وطن الرؤى

(١) إبراهيم الكوني، ديوان النثر البري، تاسيلي ودار للتوزيع، بيروت، ١٩٩١  
(٢) إبراهيم الكوني، وطن الرؤى السماوية، ط ٩، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨  
(٣) بلحظ عراقي

## المحادثات

كمخلوقات تربطنا وإياها علاقات قريبي لانتبه لها نهاراً. تحت القمر يزحف الظلّ ويزيح النقاب عن الأشياء الملتمة نهاراً، لنجد أنّ ما اعتقدناه عود حطب، كان شجرة لعلها حنت علينا ذات يوم، وما اعتقدناه مجرد شاة، هي أمنا التي ماتت، وجنينها الموقود أخ لنا دون أن ندري. من ينخدع بمظهر الأشياء ويتصوره معياراً مطلقاً لوجودها، لا بدّ في النهاية أن يستقرّ جوهرها الظلي وحقيقتها الليلة، التي لن تتأخر عن إلحاق الضرر به. بعبارة أخرى لا بدّ من عدم الاختلال بهذه الموازنة بين الليل والنهار، لا بدّ من احترام الميثاق المتبادل بين الشمس والقمر.

رأينا سابقاً مسار الاستعارة «الشمسي» لدى ديريرا، ومسار التمثيل «القمرى» لدى الجرجاني، وقلنا أنّ بالامكان الجمع بينهما في تقسيم دوران نظام الصور إلى نظامين: ليلي ونهاري<sup>(٣)</sup>. في تفكير أخنوخن، قبل العثرة، كانت هناك أيضاً موازنة دقيقة بين الشمس والقمر، بين سلطات الليل وسلطات النهار. كان أخنوخن مقتنعاً تماماً بوجود ناموس حرسه الأجداد، ليضمن لأبنائهم وهم العودة إلى الفردوس المفقود ولن تكون نتيجة الاعتداء على هذا الناموس الطرد فقط من الفردوس، بل المعاقبة أيضاً. حين يسأل أخنوخن الصبيّ أمه: كيف يستطيع ابن ثاسيلي أن يكون حكيماً مثل الأسلاف، تجيبه أمه بأنّ عليه أن يمتنع عن إلحاق الأذى بالطلح، وعن صيد أنثى الودان. لقد كانت ثاسيلي «في يوم من الأيام جزءاً مدهشاً من السماء تعايش فيها الجن والانس

وتخفى، بالإضافة طبعاً إلى الإلحاح على أهل الخفاء، أي الجن. وباستمرار الإلحاح على دور الخفاء، نشعر بأنّ لكل شيء في الصحراء أو في حياة أخنوخن وجودين: وجوداً ظاهراً هو محض قناع زائف، ووجوداً آخر خفياً وسرياً. كأنّ تحت سطح كلّ شيء شيئاً آخر سواء، قوة أخرى مجهولة المصدر والكنه، تستمد سلطتها من قوة خفية لتستفحل وتكشف عن ذاتها. ما من شيء أحادي الهوية في الصحراء، بل كلّ شيء له هويتان: في النهار هناك رمل وجماد ونبات وحيوان، وفي الليل تتحول هذه الأشياء الموضوعية والحيوانات الخرساء إلى ذوات، تسترد طاقتها الظلية وتزحف فيها قوى الخفاء، فتتحول إلى كائنات عاقلة ذكية تريد وتسأل وتنتقم. قبل وفاتها، كانت أمه قد قالت له بوضوح: «ماذا تظنّ؟ كلّ شيء في الصحراء يتألم ويفرح حتى الأرض الخرساء. حتى الحجارة. حتى ذرات الرمل. ألا تستمع إلى ذرات الرمل في السهل عندما تقرع الطبول وتردد الألحان في الليالي؟ انها تفعل ذلك احتفالاً بالنسيم الشمالي، وفرحاً بالخلاص من حرّ النهار. انظركم تبدو بائسة وشقية في منتصف النهار. انها تفتح صدرها وتتعذب في صمت. انها تستسلم للقدر ولا تشكو أبداً. ولكنّ التسليم بالقدر في النهار لا يمنعها من أن تفرح وتغني وترقص في الليل» (ص ٥٣). واحدية الطبيعة أمر خادع، لأنّ تحت كلّ شيء ظلاً آخر له، أو لنقل، طبيعة أخرى. نهاراً، تتنكر الأشياء وتبدو مسالمة ووديدة، أمّا ليلاً فتزيع مظهرها الخادع، وتكشف عن وجهها السري

والودان والضرب والطلح والاثل في فردوس تجري في وديانه سيول خالدة (ص ٦١). تعي تاسيلي ذكرى فردوسية، من عهد قديم، توازن يجب عدم خلخلته بالنسيان. لكن أخنوخن لا يستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن ولا صيانة الميثاق. فبعد وفاة أمه، وفي غمرة فرجه بازدياد ثروته من الابل والماشية، في موسم الطبيعة الوفير، يقتلع غصن طلحة أخضر ويحوّله إلى فخ، ينصبه في طريق الحيوانات البريئة، دون أن يعلم أي منها سيكون صيده. لكنه سينسى هذا الفخ حتى يذكره الصوت الخفي: «أخنوخن، انت قتلت أمي». حينئذ يذهب إلى مكان الفخ، وبقراءة الآثار علي الأرض، يعرف أن الحيوان الحبيس قد سحبه باتجاه الجبل. والحيوان الذي يتجه للجبل هو دائماً ودان. لكن المفاجأة، انها كانت انثى الودان، بل انثى تحمل في بطنها، الذي بقرته الغريبان، وليدأ. سحبت الشاة الفخ إلى الجبل واستقرت به معلقة بين قمتين، يتدلي من بطنها الجريح وليدها الموءود. لمجرد التسلية اقتلع أخنوخن غصن شجرة أخضر، وقتل شاة نتوجاً، فخالف وصايا أمه بالحفاظ على فردوس الأسلاف. ولذلك فإنه لا بد أن يتعرض لعقوبتهم. كان أخنوخن قد قضى الجزء الاول من حياته في حقبة ما قبل العثرة، منعماً في غبطة الفردوس. لم يكن في تلك الفترة طفلاً من ناحية العمر فحسب، بل كان طفلاً ينعم في بحبوحة الفردوس المفقود، فردوس الأسلاف والناموس، فردوس الميثاق المصون بين الانسان والطبيعة، والموازنة الدقيقة بين

الشمس والقمر، بين الآباء والأبناء. زمن الاجداد هو زمن الفردوس القمري. لم يكن أخنوخن ليعلم أنه خرج عن الميثاق، أو اساء إلى ناموس الصحراء. لم يكن ليعلم أنه سيُطرد من هذا الفردوس حتى جاءه الاتهام: «أخنوخن، أنت قتلت أمي». هو لا يتذكر أبداً أنه فكر بقتل أحد. ولكنه سرعان ما يعود إلى مانسيه إلى عثرته: «فجأة - وكما يفعل الإلهام - انكشف الغموض. انكشف بوحى سماوي وانبتق في الذاكرة كالضوء: صنع فخاً ونصبه للودان منذ ثلاثة أيام في وادي أميهرو» (ص ٦٣). أخنوخن ابن آدم، ولكنه آدم في الوقت نفسه. فكما خرج آدم من الجنة بالنسيان، خرج هومن جنة أسلافه. والنيسان، كما يلاحظ ليفي - شتراوس، زلة قدم يعثر بها الانسان ويفقد توازنه<sup>(٤)</sup>. النيسان عثرة تخرجه من الجنة إلى الأرض، أو من الأعلى إلى الأسفل. هذا النسيان، هذه العثرة الصغيرة ستجر وراءها عواقب وخيمة، ستخرج أخنوخن من جنة أسلافه، وتخلخل عناصر الطبيعة حوله، ستقلب عليه نظام الأشياء، فتزيح لثامها وقناعها، ليظهر وجهها الانتقامي الآخر. لقد تعدى أخنوخن على التوازن بين النظام الليلي والنظام النهاري، وهكذا انتفض عليه كلاهما. في البداية كان الصوت الذي يقاضيه في النهار حزناً ومأساوياً، والسوط الذي يجلده في الليل قاسياً وعدوانياً وشرساً. «صوت النهار هو القاضي ورسول الليل هو الجالد» (ص ٧٤). منذ الآن سيطلق أخنوخن على هذه السلطة الخفية التي تعاقبه اسم «جلاد

## المعانيات

الليل، وهي تسمية تبدو غريبة. لأن أهل الصحراء تعودوا أن يطلقوا على الشمس اسم الجلاء. هذا ما حصل في رواية «السحرة» للكوني نفسه<sup>(٥)</sup>، وما حصل في الصحراء العربية (الم يتحدث أمية ابن أبي الصلت عن الشمس على أنها «تجلد»؟ ألم يُسمَّ النابغة الأرض بـ«المجلودة»؟). هنا تحولت صفة الجلاء من الشمس إلى القمر. وأخنوخ نفسه هو الذي أجبر الطبيعة على القبول بهذا التحويل، حين استقرها. قبل هذا التحويل كانت الرموز التي تحيط بحياة أخنوخ رموزاً قمرية: الطلحة، الودان، الشكوة، رحم الشاة، الجنين... الخ.

وقد رأينا أن أشياء الصحراء ذات طبيعتين ليلية ونهارية في النهار يبدو كل شيء «مسالماً» يائساً مستسلماً لسياط الشمس التي تجبره على الإقرار بأنه شيء لا حول له ولا قوة، مجرد مظهر عرضي زائل ومتروك في العراء، لا وعي له ولا عقل، أما في الليل، حين يطل القمر، فإنه يسترد وجوده الظلي وجوهره الخفي، فيتحوّل إلى رمز سري يتداخل بأرواح الأسلاف وسلطات الظلام. حينئذ تنتقم الأشياء ممن يكتفي منها بقناعها النهاري، فتعاقبه وكأنها جلاّد فعلي.

ماذا فعل غصن الطلحة؟ على المستوى الواقعي، أعني في نظام الصورة الشمسي أدّى الغصن وظيفة كلفخ تقع فيه أنثى الودان، كما أراد أخنوخ تماماً. أما على المستوى الرمزي، وفي نظام الصورة القمري، فقد خدع الغصن أخنوخ نفسه. ذلك أن

نسيان أخنوخ لم يتسبب في قتل الشاة فقط، بل تسبب في عثرته هو قبل كل شيء مما أدى إلى طرده من الفردوس، وفي عثرة كونية أخلت بالتوازن بين عناصر الطبيعة. لقد حذرته أمه من «انقلاب الماهيات» في الصحراء، لكنّ مشكلته أنه كثير النسيان، كثير العثرات. للغصن ذاكرة من نوع ما. كم من الحكايات القديمة تتحدث عن تماثيل خشبية أو أقفاص أو سلال تفاجيء الجميع وتورق. الغصن كائن وافد من الطبيعة ولكنه مدعو للعودة إليها<sup>(٦)</sup>. بعد فوات الأوان، تذكر أخنوخ كلمات أمه، وهي تصوّر له الغصن وليداً يُقَطَّم ويُستأصل عن جسد الشجرة الأم الأخضر: «أنصت لتوجع الحطب في النار. أنين اليم مكتوم. لحن الحزن والشكوى، أغنية الانفصال عن جسد الأم الأخضر. الأم تقول أن هذا التوجع هو لغات تنطق بها الأغصان الخضراء وتشكو بها الإنسان إلى الخالق. التوجع يعقبه النزيف. رأى غصن الطلح ينزف دماً قانياً. دماً موجعاً أيضاً. فكّر أنّ الحطاب لا بد أن يقترب الأثم وينتزع عوداً أخضر. أعواد كثيرة تبدو من الخارج يابسة، ميتة، في حين تخفي تحت طبقة اللحاء حياة حقيقية، وعندما تلقى بها في النار تبكي وتشكو وتتوجع» (ص ٦٠). عصارة الغصن هي أيضاً حليب الأم، يلاحظ دوران أن بعض الصور تجمع بين أنموذج الأم وأنموذج الشجرة أو النبتة الحليبية<sup>(٧)</sup>. قبل وفاة أمه كان أخنوخ يرى مخضها حليب الشكوة صلاة حقيقة. وحين عاد لها بالحليب كان الموت قد سبقه إليها، فلم يفهم حتى صارحه الجلاّد في

الليل، وهي تسمية تبدو غريبة. لأن أهل الصحراء تعودوا أن يطلقوا على الشمس اسم الجلاء. هذا ما حصل في رواية «السحرة» للكوني نفسه<sup>(٥)</sup>، وما حصل في الصحراء العربية (الم يتحدث أمية ابن أبي الصلت عن الشمس على أنها «تجلد»؟ ألم يُسمَّ النابغة الأرض بـ«المجلودة»؟). هنا تحولت صفة الجلاء من الشمس إلى القمر. وأخنوخ نفسه هو الذي أجبر الطبيعة على القبول بهذا التحويل، حين استقرها. قبل هذا التحويل كانت الرموز التي تحيط بحياة أخنوخ رموزاً قمرية: الطلحة، الودان، الشكوة، رحم الشاة، الجنين... الخ.

وقد رأينا أن أشياء الصحراء ذات طبيعتين ليلية ونهارية في النهار يبدو كل شيء «مسالماً» يائساً مستسلماً لسياط الشمس التي تجبره على الإقرار بأنه شيء لا حول له ولا قوة، مجرد مظهر عرضي زائل ومتروك في العراء، لا وعي له ولا عقل، أما في الليل، حين يطل القمر، فإنه يسترد وجوده الظلي وجوهره الخفي، فيتحوّل إلى رمز سري يتداخل بأرواح الأسلاف وسلطات الظلام. حينئذ تنتقم الأشياء ممن يكتفي منها بقناعها النهاري، فتعاقبه وكأنها جلاّد فعلي.

ماذا فعل غصن الطلحة؟ على المستوى الواقعي، أعني في نظام الصورة الشمسي أدّى الغصن وظيفة كلفخ تقع فيه أنثى الودان، كما أراد أخنوخ تماماً. أما على المستوى الرمزي، وفي نظام الصورة القمري، فقد خدع الغصن أخنوخ نفسه. ذلك أن

آخر القصة بأن أنثى الودان التي قتلها هي أمه. لم تستطع أن تمخض له الحليب في حياتها - فعاتت لترضعه بعد الموت في صورة أنثى الودان. أرادت أن تحييه بعد معاتها فقتلها في حياتها: هل نسيت يا شقي أنك طلبت منها الحليب؟ هربت لتأتي لك بالحليب، ولم يكن أمامها إلا أن تتحول إلى أنثى الودان لابد أن تتحول إلى أم إذا أرادت أن ترضعك الحليب. هل نسيت يا شقي أنك لم تتوقف عن رضع الحليب من ثديها حتي بلغت السابعة؟ كنت وحيداً ولم يكن أمامها إلا أن تدلك كنت وحيداً المدلل. وعندما أرادت أن تدلك مرة أخرى صنعت لها شركاً وقتلتها (ص ٩٧). الطرد من الفردوس كالعظام والحرمان من صدر الأم عذاب لا يحتمله الصغير.

بعد العثرة والنسيان ومغادرة الفردوس، تتغير الأشياء كلها، غصن الطلحة الذي أعده للودان ذات نهار، يتحول في الليل إلى فنج يقع فيه هو نفسه، وأنثى الودان الفتوح كانت أمه دون أن يعلم، ووليدها الذي أخرج رأسه من بطنها وهي معلقة في شق بين قمتين، كان أخاه بالرضاعة. في نظام الصور الليلي تتأثر الأشياء المسالمة لنفسها وتنقم. وفي هذا الثار، هذا الانتقام البشع، تنقلب الأحكام ويتغير مجري الزمن. نهاراً نشعر بأن آخنوخن هو قاعل السرد الوحيد، هو الشخصية الوحيدة، أما ليلاً حيث يبدأ طقس التعذيب الليلي على يد الجنّي الجلاذ فالشخصيات كثيرة ومتعددة. هكذا تتحول ثنائية الشمس والقمر، بعد العثرة، إلى ثالث: الفردوس والعثرة والخروج من الفردوس.

ومن هنا تأتي الثلاثيات التي تتخلل النسيج اللغوي للقصة والتي تشف جميعاً عن هذا الثالث. قريبي — بقر — قبر رحم — حمار — حرم جنين — جنون — جن شعب — شبع — بشع كانت الضربات الليلية التي يصوبها له الجنّي الجلاذ قاسية لا يستطيع الخلاص منها حتى الصباح. ضرب مبرح يبدأ من اختفاء الشمس (جلاذ الطبيعة) وينتهي بظهورها. وفي احدي ليالي التعذيب لم يتوقف الجلاذ عن ضربه حتى أحتمى منه مصادفة، بقبر الأم. هنا اكتشف سرّاً ظلّ خافياً عليه، وهو أن الجلاذ يحترم قبر الأم ولا يجرق علي مطاردته عنده. تنتمي الأم للجن وعالم الخفاء، منذ أن ماتت، ولها بهم صلة قريبي. هكذا أصبح القبر مأواه الليلي هرباً من بطش الجلاذ. فالقبر، وطن السكينة، حرم مقدس لا يمكن لأهل الخفاء إهدار قدسيته. لكنّه بدوي، وملزمة البدوي مكاناً واحداً، حتي لو كان قبراً، أمر مستحيل، لأنه العابر الجوال. كان يحلوه ان يسمى نفسه بالطائر الطليق. وها هو الآن حبيس ليالي القبر. وتتضاعف معضلة آخنوخن إذا عرفنا انه لم يجد وسيلة للحياة سوى القبر. لقد اضطره الاحساس بالاهانة الي ان يحتمي هو الحيّ بقبر أمه الميتة. الميت يحمي الحي! الايعني ذلك أن الموازين انقلبت بحيث صار الحي ميتاً، والميت حياً؟ وحين يضطر، ذات مرة، الى الذهاب بعيداً عن

## المقايضة

لا يحلم بها أحد، لكنها مهما كبرت، تتضاءل جداً أمام حرمة الميت. كأنها أعز أولاد هذا النبي أن هذه المقايضة غير عادلة. لأنك حتي لو عرفت علم المستقبل، فأنك ستحكم علي هذه المعرفة بالجهل حين يكون ثمنها الاعتداء على كبرياء الموت.

نبش القبر اعتداء صريح على قدسية المأوى وحميميته. ويرتبط القبر الكوكبة الأرضية - القمرية للنظام الليلي للصور. وبهذه الجراءة الفطيلة على قبر أمه، يحاول أخنوخن استرداد الموازنة المفقودة. أخرج الجمجمة ونظفها من التراب والدود: «أزاح مزيداً من التراب بيدين مرتجفتين. بلغ الطرف الأيمن من الجمجمة مسح الغبار عن العين اليمنى. عين الشفقة والرحمة والحب. العين التي تنزف بالدمع عندما يستجيب قلب الام للانفعال والمحبة والحنين جاهدًا لالتقاط الهواء واستعادة التنفس. قفز خارج القبر بأعجوبة» (ص ٩٠). لكنه في النهاية حمل معه القبر في تنقلاته. تنتمي الجمجمة، من الناحية الرمزية، إلى النظام النهاري للصور، وهي تمثل القدرة العدوانية للخير والشر معاً، وبعدي رمزية تنتقل دلالتها إلى الحجاب والتميمة أيضاً. لكنها في الوقت نفسه وسيلة لتخطي الزمن، أو بتعبير دوران: «محاولة في العودة إلى تراث الأجداد، بالتوجه الصريح نحو التخلص من الزمن»<sup>(١)</sup>.

يتعلق أهل الظاهر بالأسباب الظاهرة. سيقول الرعاية البسطاء أن أخنوخن لم يحتمل فراق أمه، «فلحقها إلى القبر وأخرج عظامها واحتفظ بها

القبر لمقايضة جمل، يداومه جلال الليل، فيقطع طريقه من منتصف المسافة، ولا يتخلص من يد الجلال، إلا بعد أن يبلغ الحرم المقدس. حينئذ تستولي عليه فكرة أفلح من سابقتها. لماذا لا يحارب أهل الخفاء بسلاحهم نفسه؟ لماذا لا ينبش قبر أمه ويصطحبها معه، فيكون في منجى دائم منهم؟ تبدو الفكرة مرعبة حقاً: أن يتناول الحي علي نبش قبر الميت لأسباب تتعلق بالحياة لا بالموت. لابد من ترك الميت يستريح في حضن أمه، في رحم الأرض، في منزله الأخير. لأحد يجرؤ علي نبش قبر ميت، دون أن تطارده لعنة مثل لعنة الفراعنة. وحتى حين يطلب الميت نفسه بنيش قبره، ويعرض مكافأة لنا بشه، فإن هذه اللعنة تمنع الأحياء مع الاعتداء على حرمة النوم في المقر الأخير. هناك أسطورة عربية عن خالد بن سنان العيسوي، أحد أنبياء الفترة بين النبي عيسى والنبي محمد عليهما السلام تقول أنه عرض أولاده وقومه أن يناموا عند قبره حتى يمر بهم حمار أشهب أبتز، وحينئذ عليهم أن ينبشوا قبره. قال لهم: «انبشوا قبري وأخرجوني إلى شفير القبر، وأحضروا لي كاتباً ومعه ما يكتب فيه حتي أملّي عليكم ما يكون وما يحدث الي يوم القيامة» المقايضة مغرية: نبش قبر ميت مقابل علم المستقبل كله حتي آخر الدهر. سهر بعض أقربائه، فعلاً، فوق القبر، حتي مر بهم حمار أشهب أبتز، لكن أولاده تصدوا لهم بسيوفهم وقالوا: «والله لا تركنا أحداً ينبشه، أتريدون أن نغير بذلك غداً، وتقول لنا العرب: هؤلاء ولد المنبوش»<sup>(٢)</sup>. علم المستقبل كله مكافأة كبيرة

في جراب السرج كي تؤنسه في وحدته» (ص ٩٣). لكن الطبيعة، ومعها أهل الخفاء، لن ترضي بهذا الانتهاك الصريح المتكرر للناموس. لذلك سلطت عليه السيل (نفس السيل القديم الذي وصفه امرؤ القيس بأنه يقتلع جلاميد الصخور، ويرميها من الاعالي)، باغته السيل، وهو في وادي أميهر، فجرفه، وهو يحتضن السرج الذي يخفي فيه الجمجمة. وطوح به بعيداً. لم يترك له فرصة للتشبث بشيء كلما أمسك بشيء أقلت منه. حتى جاءت الفرصة أخيراً في شجرة كبيرة. التف عليها كالثعبان. وفي الصباح اكتشف أن شجرة الخلاص كانت طلحة، الشجرة نفسها التي صنع منها الفخ. هذه الطلحة أعادت له الحياة، ولكنها سرقت منه تميعة الحياة. صمم على استرداد الجمجمة، وتابع مجري السيل. غير أن جهوده انتهت بلا طائل. وعندما يثس زاره الجنى الجلال. هذه المرة لم يضربه ولم يبطش به. بل اكتفى بأن صارحه بأنه قتل أمه حين قتل الشاة. لقد أرادت أن ترضعه، حين طلب منها الحليب، وأذ لم يتح لها الموت مجالاً لرضاعته لم يتح لها الموت مجالاً لرضاعتك. عادت له بصورة أنثى الودان قال له أيضاً أنه أخوه في الرضاعة، والدم الذي يجري في عروقهما واحد.

«لقد قتلت أمك وامي يا أخنوخن، ورحمت تحتمي من جريمتهك بجمجمتها. ما أشقاك يا أخنوخن! ما أشقاك يا أخنوخن!» (ص ٩٨). أخنوخن، الكثير العثرات، الكثير النسيان، «وقف على قدميه. ترنح سقط على الأرض» (ص ٩٨). لم يشأ أهل الخفاء أن يعاقبوه، أو يقرروا له الطريقة التي يعاقب بها نفسه. أرادوا له أن يظل وحيداً. لم يتدخلوا في حياته أو موته. حاول أخنوخن أن يحرر روحه من العار، من الاحساس بالذل. ولم ينتبه إلى المصير الذي يدخره له الخفاء. أحاط لثامه برقبته، ولم يلحظ أن طرف اللثام الآخر تعلق بنتوء بارز في الصخرة. وحين «قفز من القعة، لم يسقط إلى الأرض. القدر الذي حول اللثام، في رمشة، إلى فخ، تلقفه قبل أن يبلغ السفح» (ص ٩٩). هكذا بقي أخنوخن معلقاً بين السماء والأرض، مطروداً من فردوس الاسلاف، ترفضه القعة. وينكره الحضيض. ولعله في تلك اللحظة التي انطبعت فيها علي مقلتيه بسمة «الغموض الذي نطقت به مقلتا الأم المشدودة الي الفخ، المعلقة من رجليها الخلفيتين إلى الجبل»، في تلك اللحظة فقط، أدرك أن الفخ الذي أعدّه للودان في الظاهر، كان الفخ الذي أعدّه لنفسه في الخفاء.

## المقالات

### المراجع:

(٤) عبد الفتاح كيليطو: لسان آدم، دار توبقال، ١٩٩٥.

ص ٥٠

(١) ابراهيم الكوني ديوان النثر البري، تاسيلي ودار التنوير،

بيروت، ١٩٩١

(٥) انظر: السحرة ١/٤٩٠.

(٦) ليفي - شتراوس: النظر، السمع، القراءة دار الطليعة،

١٩٩٤، ص ١٢٢.

(٢) ابراهيم الكوني: وطن الرؤى السماوية، ط٢، الدار

الجمهورية للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٨

(٧) غيلبرت دوران: الانثروبولوجيا، ص ٢٢٦

(٣) باحث عراقي.

(٨) المسعودي: مروج الذهب ٢/٢١٣.

(٣) انظر مقالة: مكونات المخيال الصحراوي، لكتاب

(٩) دوران الانثروبولوجيا ص ١١٩.

المطور.

# الخرانة

عبدالفتاح كيليطو

ترجمة مصطفى النحال

الولد في سريره منهمك في قراءة كتاب. لديه ما يكفي من الوقت لذلك، على الأقل لن يزعجه أحد في القريب العاجل، لأنه وحيد.

هو الآن على أحسن مايرام، وإن كان ما يزال في حاجة إلى النوم. لم يعد جبينه ملتهباً، كما أن الأحلام المزعجة التي عكرت صفو نومه المحموم تخلص منها وانتابه شعور بأنه يحلق في الفراغ وسط بنايات تنهار وتوشك أن تدفنه تحت أنقاضها.

الحكاية التي يقرأها مثيرة، لكن ينبغي، من أجل

إنهائها، أن يظل مستيقظاً، أن يطرد النوم الذي يتقل جفنيه.  
عليه أن يغادر السرير ويقوم ببضع خطوات خارج  
غرفته.

ينهض ويشرع في التجول في الشقة الفسيحة.  
تقوده خطاه نحو الغرفة ذات الباب المغلق دوماً. يضع يده  
على الضبة ثم يجذبها فوراً. يغمره إحساس بالخوف.

يعود ثانية ليتجول بالشقة، ثم يرجع إلى الباب  
الموصد، وفي انحناءة يدني عينه من ثقب الباب، يتراجع  
فجأة كما لو أن ابرة ستخرج من الثقب وتفقوها.

يتمالك نفسه ويتناول من جيبه عدسة مكبرة ثم  
ينظر من ثقب الباب محتمياً بزجاجها السميك الصلب.  
لا يمكن من الرؤية لأن الثقب مسدود بممحاة. بعد لحظة  
من التردد، يسحب من جيبه بركاراً، يدفع به الممحاة ثم  
ينظر إلى الداخل والعدسة ملتصقة بعينه. مرة أخرى لا  
يتمكن من رؤية أي شيء. يمد يده كأنما سيستند على  
الضبة ثم يوارب الباب قليلاً. يتراجع مذعوراً، كان عليه  
ألاً يفتح الباب، هذا الباب الذي يشبه الأبواب الأخرى لكن  
لم يسبق أن رآه مفتوحاً. يقرر إعادة إغلاقه وكبح جماح  
فضوله قبل فوات الأوان، وقبل أن يقع ما يتعذر إصلاحه.

لكن الألوان فات الآن، خطواته اجتازت عتبة الباب ووطئت سجادة كثيفة وناعمة. في أقصى الغرفة، يوجد مقعد تعلوه نافذة بستائر مسدلة يتسلل منها شعاع ضوئي. على اليمين، مكتب ضخم عليه محبرة وريشة طائر وأوراق مختلفة. على الشمال، خزانة غاصة بالكتب تغطي الحائط كله. خلف المكتب، توجد مرآة توهمه، في البداية، أن الحائط اليميني بدوره تشغله خزانة.

يقترب من المكتب الواسع المكسو بغبار يعود إلى عهد قديم. ولكي يتأكد من ذلك، يمرر أصبعه على المكتب تاركاً أثره عليه. يحول نظراته نحو الخزانة، يجيل نظره في الكتب لمدة طويلة ثم يمد يده ليتناول أحدها غير أن المجلدات ملتصقة التصاقاً شديداً ببعضها البعض، بحيث لم يفلح في إخراج أي واحد منها. ومن ثم، ليس ولوج الخزانة هو وحده الممنوع، بل إن رصف الكتب بلغ من التماسك حداً أصبح من المتعذر معه الاستفادة منها. وخصوصاً هو الذي يشكو من الضعف والوهن إثر الحمى التي أنهكته. الكتب في متناوله ويستحيل أن يقرأها ولا حتى أن يفتحها ويرى العلامات المدونة على أوراقها. كل ما يستطيع القيام به أمام هذا السياج من المجلدات هو تأمل تجليدها وتهجي عناوينها التي تبدو للوهلة الأولى أعجمية

ومثيرة للاشمئزاز. يقوم بنفس المحاولة مع كل رف، لكنه يلقى نفس المقاومة. لا يمكن أن تكون الرفوف العليا أقل عناداً، وعلى كل حال فهي بعيدة المنال.

ماتزال الفرصة سانحة لمغادرة الغرفة ولإبعاد إغلاق الباب خلفه. لن ينتبه أحد إلى الذنب الذي اقترفه (لكن آثار أصبعه ماتزال على المكتب).

ينتقل بصره باشتهااء إلى الرفوف العليا، يقرر استخدام سلم مزدوج من مغسل الثياب. وفي طريق عودته، يتعثر عند العتبة ثم يستعيد توازنه في آخر لحظة. يستقر، بعد ذلك، في قمة السلم أمام الخزانة ويحاول من جديد، إخراج أحد الكتب دون جدوى. وعندما يوشك على الاستسلام، ينفلت فجأة أحد مجلدات الرف الأخير.

ينزل بغنيمته، ويعود للاختباء في سريره سعيداً بكون يديه الصغيرتين تتناولان هذا الكتاب الضخم الذي كتب عنوانه بخط جميل. يعجز عن فك رموز حروفه التي تأخذ شكل حيوان، اللهم إلا إذا كان الأمر يتعلق بشجرة أو بوجه أو بحجر كريم. يغتاظ كثيراً عندما ينتبه إلى كون الكتاب مكتوباً بلغة أجنبية، لغة يتعرف على علاماتها لكن معناها منفلت منه.

حقاً، يوجد هذا الكتاب في مأمن من الفضول، ومن إفشاء السر. لقد وضع في أعلى الخزانة بعيداً عن الأيدي، وحوصر بين كتب أخرى، علاوة على أنه محصن بلغة غير مفهومة ومجهولة، ومحصن بكتابة مكتفة، جد مكتفة بحيث يعرض القارئ نفسه للضياغ بين السطور وبين الكلمات ويجازف بعدم تمكنه من شق طريق الخروج. إنه ليس كتاباً يبعث على القراءة، هو موجه، على الأرجح إلى فئة خاصة من القراء، فئة لا ينتمي إليها الولد تماماً. وهذه طريقة أخرى لتذكيره بضرورة الكف عن إيقائه بين يديه.

ومع ذلك، فهو يحس إحساساً غامضاً بكونه إذا قرأه بانتباه، وأعاد قراءته، سوف يتمكن من ضبط دلالاته. فبعض المقاطع ليست غريبة عنه كأنه عرفها من قبل في مناسبة أخرى وفي لغته الأم، مقاطع قرئت فيما مضى ثم نسيت. لكنها لم تنس تماماً مادام يعرف أنه نسيها. ليترك له الوقت الكافي وسيتمكن من تذكرها، سوف يفك رموز الكتابة الخفية وينتزع مرها.

يشرع في القراءة برغبة لا تخلو من صعوبة. فالكتاب لا يخصه هو، غير موجه له. هل يروي الكتاب

---

حكاية معينة؟ يبدو أنه يعد بحكاية ما، لكنها تتمنع ولا تبرز بسرعة، فكل شيء، في ماديتّه (الغلاف الكسستاني القاتم، الطباعة المكثفة، غياب الرسوم التوضيحية)، يبعد الولد وينبذه.

عليه أن يخلقه من جديد ويعيده إلى الموضع الذي أخذه منه اغتصاباً، داخل هذه الخزانة التي يتشابه لون كتبها ويتشابه ملمسها الناعم هذه الكتب المكسوة كلها بطبقة من الغبار.

لكنه فتح الكتاب ويعلم أنه سيقرده رغم المنع، يعلم أيضاً أنه ترك بصمة أصابعه على الغلاف، بلمسه للكتاب وبتركه لعلامة عليه، يكون قد كشف نفسه، سوف يعرفون أنه بليل نظام الخزانة، واختلس كتاباً بقي موضعه فارغاً، فارغاً فاضحاً خيائته ومتهماً المذنب الذي ارتقى سلماً كي يبلغ شيئاً مرتفعاً، عالياً في مأمن من الانتهاك.

سيعرفون ذلك، اللهم إلا إذا عجل بقراءة الكتاب وإعادته إلى مكانه. عليه أن يسرع لأنه من المحتمل أن يدخل أحدهم بين الفينة والأخرى، ثم إنه لم يرجع السلم، سوف يكتشفون ذلك فور دخولهم، سوف يستغربون من تواجده (ناهيك عن الباب المفتوح). سوف ترفع الأعين

لتلاحظ أن مجلداً قد أزيل من مكانه، ستكون كارثة إذن. من الأفضل أن يعود السلم إلى مغسل الثياب، وإذا باغته أحد، يدس الكتاب في السرير تحت الأغطية.

لكن، من المحتمل ألا يأتي أحد في القريب العاجل على الأقل. في هذه الحال سيقوم بقراءة الكتاب في هدوء ثم يعيده دون أن يكتشف أمره. إلا أن هناك مشكلة تتمثل في أثر الأصابع على الغلاف الجلدي. ليست المسألة صعبة جداً، ما عليه إلا أن ينظفه، لكنه سيصبح المجلد الوحيد في الخزانة الذي يخلو من الغبار، سيتميز عن باقي المجلدات وسيذكركون على التو أن شخصاً ما مس الكتاب واستعمله، وستحوم الشكوك، بطبيعة الحال، حول الولد لأنه الوحيد في الشقة ولأنه الوحيد الذي منع من قراءة الكتب الموجودة بالخزانة.

ومع ذلك، فإن الإعلان عن المنع لم يتم بصورة واضحة وصريحة. استشعر فقط أنه لم يكن له الحق في ولوج الخزانة. لم يسبق أن شاهد أحداً يأخذ منها مجلداً فبفتحها ويطالع فيه. والحال، وحتى في حالة انعدام المنع المسبق، فإنه لن يستطيع تفسير استيلائه على هذا الكتاب، لن يستطيع تبرير فعلته. لن يستسيغوا أن الكتاب الذي كان

---

يقبع عالياً في الخزانة، هو الآن بين يديه. أما الظن بأن لا أحد يدخل الغرفة التي فتحها بتهور، وبألا أحد سيدخلها، فذلك أمر ليس يقينياً، سينتبهون، من خلال الندم البادي على محياه، أنه انتهك المحظور، وسيدخلون الخزانة للتأكد من ذلك بغية إرباكه. وعلى كل حال، فالكتاب ترك ثغرة وصدعاً في الرف الأعلى من الخزانة. ينبغي له أن يفعل شيئاً...

وقع خطوات في ممر الطابع يعقبه صرير مفتاح. يفتح باب شقة مجاورة لحسن الحظ. يتنفس الصعداء، لقد نجا بجلده. غير أن هذا كان إنذاراً له، عليه أن يعيد الكتاب بسرعة، وإن لم ينجح في التزاع سره.

اللهم إلا إذا كان مازال يرغب في الحفاظ عليه، وفي سد الثغرة وإخفائها. ينهض، يهرول نحو الخزانة، يصعد السلم، يضرب كتب الرف الأعلى برفق، يقربها من بعضها البعض. لم يعد الرف متماسكاً كما كان الأمر من قبل. تساوت المسافة بين المجلدات وانسدت الثغرة. صارت الكتب مترابطة بشكل مخفّف: وإذا رغب شخص ما في أحدها، لن يجد صعوبة في إخراجها. ويلاحظ ذلك، فعلاً، منذ الوهلة الأولى، يلاحظ أن هناك مسافة، رغم

ضيقها، تفصل المجلدات، وأن التصنيف الأولي قد تم تغييره وأن شخصاً ما اقترب من الخزانة وأخذ منها كتاباً.

ينبغي قبل كل شيء إزالة الغبار الذي يغطي الكتب. بسرعة ينزل الولد من السلم، يهرول إلى المطبخ بحثاً عن خرقة ثم يشرع في مسح ظهر الأغلفة الجلدية، يا له من غبار كثيف! اسودت الخرقة، ويداه أيضاً. يستغرق وقتاً طويلاً في نفض الرف الأسفل ثم ينتبه إلى العدد الهائل من الكتب التي تضمها الخزانة. هذه الكتب التي لم يسبق لها أن نفضت من قبل، بسبب الإهمال ربما، وربما لأن لا أحد تجرأ على القيام بذلك.

بعد انتهائه من مسح رفين اثنين، يبحث عن خرقة أخرى. وقبل صعوده السلم، يقوم بعدّ الرفوف: مائتات عشرة رفوف تنتظر النفض. وبعد مرور وقت طويل ظنه لا نهائياً، ينتهي من عمله.

صارت الكتب، الآن، تكتسي طابعاً مغايراً. أصبحت لامعة ونظيفة وبراقة، أكثر مما ينبغي ربما. سوف ينتهبون، بسهولة، إلى أنها نفضت قبل حين. لقد كشف نفسه بشكل مثير للشفقة والسخرية. اتخذت الكتب مظهراً مقلقاً ومتهماً وكأنها صفوف عسكرية تتأهب.

ليس هذا كل شيء. فيما أن الكتب قد زحزحت ودفعت إلى الوراء، فإن حواشي الرفوف بقيت متسخة. وبينما كان ينفذ الغبار عن الكتب، اتكأ عليها وترك بصمات يديه عليها. ويزيد في ظهورها أن الكتب أصبحت براقعة ولا معة. يسرع لإزالتها صاعداً السلم نازلاً، منه، يمرر الخرقعة على المكتب أيضاً.

وأخيراً صارت الخزانة لامعة بخشبها وكتبها. لم يباغته أحد، ولم يبق له سوى تنظيف يديه المتسختين. لا ينبغي أن يجدوه في هذه الحالة. ماذا سيظنون؟ يهرول إلى المغسل، وينظر، متفهماً الصعداء، إلى الماء وهو يزيل الأوساخ من يديه، ينظف الصنبور، كذلك، من الآثار السوداء التي تركها عليه وهو يفتحه.

والخرقات؟ هل يرميها؟ لكن سينتهبون إلى اختفائها. عليه التعجيل بتنظيفها، ومن المحتمل أن يدخل أحدهم بين الفينة والأخرى. كم سيكون الأمر مأساوياً حين يباغثونه منهمكاً في تنظيفها سوف يسألونه عن السبب، وسيكون آنذاك مجبراً على الاعتراف بكل شيء. الأدهى من ذلك أنه يلزم وقت كاف لتجفيفها. هل يستخدم مكواة ثم يخفي الخرقات بعد ذلك كأن شيئاً لم يكن؟ كل هذا يتطلب الوقت، والوقت بالضبط هو ما يحتاج إليه.

لا يهم، سيدعها على حالها، سيوارىها في مكان ما، وفي حال العثور عليها، سوف يعترف بفعلته. سيكون الأمر قاسياً، لكنه لن يستطيع فعل شيء آخر، لن ينفي المكشوف، سوف يستغربون ويستفسرونه عن الهدف من وراء المجيء، إلى هذه الغرفة التي لم تطأها قدم من قبل. سيشكون في أنه لم يقرأ كتاباً واحداً فحسب، بل كتباً كثيرة. أكثر من ذلك، سوف يتهمونه بكونه فتح الغرفة في أكثر من مناسبة قبل اليوم بكثير، سوف يتهمونه بكونه قرأ جميع الكتب خلسة. قد لا يصل بهم الأمر إلى هذا الحد، إذ كيف يتسنى له قراءة كل الكتب مع أنها كثيرة العدد؟ غير أنهم سوف يقولون، أو يظنون، أنه قد قام على الأقل بفتحها وتصفحها.

كلاً، من الأفضل أن يصرف نظره عن تنظيف الخرقات وكيها، وإلا فإنه قد يعطي الدليل على ما اقترفه، ويفاقم من خطورة فعلته، ويفصح، فوق ذلك، عن نية إخفائها. فبعدم إزالته الغبار عن الخرقات، جعلها مائلة للعيان، سيتبين على الأقل أنه ليس مخادعاً، وأنه لا يخفي أفعاله ويتحمل مسؤولية ذلك، قد ينوهون بهمة ويهتئون به على نفضه الغبار عن الكتب، وقد يسمحون له، مستقبلاً، بالدخول إلى الخزانة بحرية.

لكن الأمر ليس مؤكداً. الأكثر احتمالاً هو أن يعتبروا صراحتة تبجحاً ووقاحة. ما الفائدة، إذن، من مواجهة موقف عسير مطاطاً الرأس؟ من الأحسن إرجاع الكتاب المختلس، والتخلص من السلم وإغلاق الغرفة وإذا اكتشفوا الذنب الذي اقترفه، سوف يتدبر الأمر.

يصعد السلم من جديد، يحاول إرجاع الكتاب إلى مكانه، لكنه لا يتذكره بالضبط. يذكر، دون تحديد، أنه كان يتوسط الكتب. كلا، ليس تماماً، بل في اتجاه اليسار قليلاً. يحاول، إذن، أن يجد له مكاناً بين مجلدين، لكن - ياللهيبة - لا يفلح في إدخاله، لأن الفرق ضيق جداً. ولكي يتمكن من ذلك، تعوزه قوة تفكر إليها يداه الواهنتان. بدأ قلبه يخفق بشدة في صدره. إنها الورطة فأخرج الكتاب لم يشكل صعوبة كبرى، في حين يعتبر إرجاعه إلى جوار الكتب الأخرى، عملياً، أمراً مستحيلاً. الخزانة ترفض المجلد الذي انتزع منها، لم تعد ترغب في احتضانه. الصراع غير متكافئ. عبتاً يحاول مبادعة المجلدات بإحدى يديه، وإدخال الكتاب باليد الأخرى. ومع ذلك، فإنه يحاول جاهداً، لكن بحرق عاجز، ينبغي أن يجد الكتاب مكانه، فالولد لم يعد يرغب في الاهتمام به، ولن يجرؤ على الاقتراب من هذه الخزانة أبداً.

يغلب عليه اليأس، وفي غمرة انفعاله ينتبه إلى أنه أخذ في إتلاف الكتاب وكسر زواياه: أثر آخر يتركه خلفه. لن يتمكن بمفرده من إتمام مهمته، يحتاج إلى مساعدة. يجب أن يقوم شخص ثان بمساعدة الكتب بكتبا يديه ليقوم هو بإدخال "كتابه"، لكنه وحيد، ثم لا ينبغي أن يشاركه أحد، لا ينبغي أن يكون شخص آخر شاهداً على هذا المشهد.

فجأة يسمع خطوات تدنو من باب الشقة، سيحدث ما كان يخشاه، سيباغت متلبساً فوق السلم وفي يده كتاب. كل هذا الجهد الذي بذله لينتهي إلى هذا الوضع ويضبط في هذا الموقف الحقير، لكن، ربما لا يزال ثمة وقت كاف لإرجاع الكتاب وإغلاق الغرفة والتخلص من السلم. يحاول، بقوة اليأس، أن يقوم بمحاولة أخيرة، إلا أن الكتاب ينفلت منه، وعندما يحاول الإمساك به، يترنح ويهوي. ترتطم جمجمته بالأرض، يشعر بالم، ألم خفيف وخفي ولذيذ إلى حد ما بالدم الساخن الذي يسيل منه، لا يقوى، وهو مستلق على الأرض، على الحركة، وعلى بعد سنتيمترات منه، يرى الكتاب مفتوحاً، عارضاً كتابته التي لا طائل من ورائها.

لم يعد خائفاً، فقد عُوِّب بما فيه الكفاية، لن يقولوا شيئاً، لن يوبّخوه. كل شيء واضح الآن، الحادث الذي وقع له يفضح ما جرى، ليس له أي تفسير يقدمه ولا داعي لانشغاله.

صرير مفتاح. يفتح باب الدخول ثم يغلق. وقع خطوات، طقطقات كعب حادة تطرق الأرض ويدوي صداها بألم في رأسه. يبصر حذاء أسود لامعاً، وساقين بيضاوين.. وركبتين غضيتين.. مفتوحتين قليلاً تطويان في اتجاه وجهه. لا يستطيع رؤية شيء آخر سوى طرف تنورة سوداء. لا يقوى على رفع عينيه لكنه يحس بحضور نسوي ينحني نحوه، حضور منقذ ومطمئن. قرب الحذاء، يوجد الكتاب. لم يعد يرغب في قراءته، فلن يتعلم منه شيئاً يمكن أن يجهله. تعب عارم يغشاه، يعجز عن إبقاء عينيه مفتوحتين، يغمضهما وهو يرنو إلى الكتاب المفتوح على الصفحة الأخيرة، هذا الكتاب الذي أصبح الآن ألفاً ومتواطئاً.



|                              |  |
|------------------------------|--|
| بدل الاشتراك عن سنة          |  |
| ٦٠ في مصر والسودان           |  |
| ٨٠ في الأقطار العربية        |  |
| ١٠٠ في سائر الممالك الأخرى   |  |
| ١٢٠ في العراق والبريد السريع |  |
| ١ عن المبدع الواحد           |  |
| الاعلانات                    |  |
| يتفق عليها مع الإدارة        |  |

# الرسالة

مجلة أسبوعية تقدم العلم والفن

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire  
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها

ورئيس تحريرها المستول

أحمد الزيات

الإدارة

دار الرسالة بشوارع المبدول رقم ٣٤

طابرين - القاهرة

تبعون رقم ٤٢٣٩٠

العدد ٣٦١ القاهرة في يوم الاثنين ٢٧ ربيع الآخر سنة ١٣٥٩ - الموافق ٣ يربيه سنة ١٩٤٠ اللجنة للثامنة

## الخصومة الأدبية في الشرق

للأستاذ عباس محمود العقاد

كتب كثير من الأدباء في الخصومة التي كانت بيني وبين  
الرافعي، أو بيني وبين شوقي رحمه الله، ولم أجد فيها كتبوه  
مدعاة إلى التعقيب أو مناقشة، وآثرت السكوت عليه  
وقرأت للأستاذ الصديقي صاحب الرسالة مقالاً عن رأي  
الرافعي في وفي الدكتور طه حسين، فرأيت فيها رواة عن الرافعي  
رحمه الله مذهباً من الخصومة الأدبية يتبعه كثيرون في الشرق  
خاصة، وبأياه كثيرون ولا سيما في البلاد الغربية. فكانت هذه  
المقال لأبين به خطئي في خصومة الأدب أو خصومة الرأي على  
الإجمال، وألجأ به إلى موضوع الاستفادة وموسع الانحراف  
فيما قيل حول هذا الموضوع  
وكنت أعلم أن الرافعي يقول عن أحياناً غير ما يكتب -  
روي ذلك الأديب الكبير محمد السباعي، ورواه صديقنا الكاتب  
المبين الأستاذ البرموني صاحب البيان، وكله في جملته يوافق  
ما رواه الأستاذ الزيات في مقال الرسالة: ومنه حرص الرافعي  
على كتمان هذه الشهادة!  
ولم هذا الاختلاف بين السر والجاهر، أو بين القول الخاص  
والقول العام؟

## الفهرس

|     |                                                                                             |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| ٩٢١ | الخصومة الأدبية في الشرق : الأستاذ عباس محمود العقاد ...                                    |
| ٩٢٤ | أزمة إسلامية ... : الدكتور علي حسن عبد القادر                                               |
| ٩٢٧ | إلى أرس النسوة ... : الأستاذ علي بطيحي                                                      |
| ٩٢٩ | الثقة الرجعي ... : الأستاذ محمد محمد الصديق                                                 |
| ٩٣١ | مكتبات مصر الخفية ... : الأستاذ عباس محمود العقاد                                           |
| ٩٣٥ | حسان يصيب حركة ... : الأستاذ محمود السوقي                                                   |
| ٩٣٨ | في صهيل إصلاح الأهرام ... : الأستاذ محمد يوسف مرسى                                          |
| ٩٤٠ | الحرب في أسوان ... : الأستاذ قوري الشقوي                                                    |
| ٩٤٢ | أنت وأنا ... [قصيدة] : الأستاذ أحمد انطراسي                                                 |
| ٩٤٣ | وهنا قلبي إلىك ... : الأسة « ذناب » ...                                                     |
| ٩٤٣ | من الذهب ... : الأديب عبد الطيم عيسى                                                        |
| ٩٤٤ | عبادة الأسماء ... : الأستاذ حسن كامل المصري                                                 |
| ٩٤٤ | فوس قزح ... : الأديب حسن أحمد ياحسين                                                        |
| ٩٤٤ | هذه فانون ... ولكن : الأستاذ مهز أحمد فهمي                                                  |
| ٩٤٧ | حرب ورجال ... : الدكتور محمد محمود غالي                                                     |
| ٩٥٠ | أندريه موروا يبحث من شخصية جديدة بين سلاح الطيران<br>البريطاني - الساعد الأحيوية في مصر ... |
| ٩٥١ | إلى الأستاذ عباس محمود العقاد : الأستاذ عبد القادر حنيدى                                    |
| ٩٥٢ | رأى الأستاذ الشاعر « أبو شبكة » في « ليالي فلاح الفاضل » ...                                |
| ٩٥٢ | تصويب ... : الأستاذ فيصل صبيح شنة                                                           |
| ٩٥٣ | علاج لثقة أسكوت ... : الأستاذ كامل يوسف                                                     |
| ٩٥٣ | حرب قد ... : الأستاذ محمد محمود دواة                                                        |
| ٩٥٤ | « آدم » ... : « ح » ...                                                                     |
| ٩٥٤ | « وى رسالة » [كتاب] : بقلم الدكتور إسماعيل أحمد آدم                                         |
| ٩٥٥ | « وحيدة » ... : « » ...                                                                     |
| ٩٥٦ | « قصة أم » ... [قصة] : فكتات الشاعر كى أندرسن                                               |

ومن الذي يستطيع غير ذلك ولو كان من أصدق الأمعاء ؟ بل من الذي يستطيع أن يدحض الأمثلة التي ذكرتها وردودها إليها إنكارى عليه منسكة البحث الفلسفى والمنطق الصحيح ؟

فقل من تلك الأمثلة قول الأستاذ فى الجزء الثانى من تاريخ آداب العرب إن الحيوان لا ينطق من اللغة الإنسانية إلا بما فيه معنى للطعام «وبذلك تأتى لبعض الألمانين أن ينطق كلبه بالعنان خالصة من اللغة الألمانية ، ولكنها فى الجلة من حاجات للكلب الطبيعية كالأكل والشرب فلا تخرج عن معنى الإحساس أيضاً » فقلت له إن كلمة الخيز بالألمانية تقابلها ألف كلمة فى لغات الناس كافة تؤدي معنى الخيز وتختلف فى نطقها أمد احتلاف ، وعلى هذا يجوز أن ينطق الكلب بكل كلمة تجري على لسان آدمى لأن اختلاف المكاتب فى لغة واحدة ليس بأسبب على الحيوان من اختلاف ألف كلمة بمعنى الخيز فى جميع اللغات

فهل هذا قياس صحيح ؟ وهل هذا بحث فى أسرار اللغات ؟ وقلت له إن كلمة « سمك » تؤدي معنى الطعام ، ولكن السمين والممك والكلف تدل فى اصطلاح المتفهمين والعلمكبين . فلماذا لا ينطق الكلب بلغة الرياضة الدنيا كما ينطق بلغة الطعام ؟

\*\*\*

ومثل آخر من تلك الأمثلة أنه تمرض لأبى الراوندى فى إيجاز القرآن إذ يقول : « إن المسلمين احتجوا لبوة نبيهم بالقرآن الذى تحدى به النبي ، فلم تقدر العرب على معارضته ، فيقال لهم أخبرونا لو ادعى مدح لمن تقدم من الفلاسفة مثل دحواكم فى القرآن ، فقال : الدليل على صدق بطليموس أو أقليدس أن أقليدس ادعى أن الحلق يعجزون أن يأتوا بمثل كتابه أكانت بيوتهم تثبت ؟ »

تمرض الراوى لكلام أبى الراوندى ، فإذا قال فى الرد عليه : ... إنه لم يكشف المناظرة الفقهية فيه وهى أن أقليدس لم يخترع الحقائق التي أوردوها فى كتابه ، وليس فى طاقته هو نفسه أن يتدع كتاباً آخر أو يزيد قضية واحدة على تلك القضايا فالمعجز يشمله كما يشمل الآخرين ، والدعوى لا تظهر فضلاً له غير فضل الاهتمام إلى الحقائق الوحيدة منه والتي لا يد له هو فى إيجادها بأبى معنى من معانى الإيجاد .

هذا هو أيضاً موضع الاختلاف بين حصنى فى الخصومة الأدبية والخطة التي كان يؤثرها الراوى وبعض الأدباء

فأنا أقول رأى بلهجة وأقوله بوجه أخرى ، وهذا مصارى ما أستطيع من الفرق بين الرضى والمغضب والمداقة والخصومة . أما الرأى فى لابه فلا يتغير ولا يتناقض ، ولا يسنى أن أجهر بشير ما أكنم ، وإن كنت لا أدب نفسى بفتح الأبواب وقد الطول تضلياً لن هجره أن يتناولنى بالنصير

روى مسبقنا الزيات عن الراوى أنه قال : « أما المتاد فأتى أكرهه وأحترمه : أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه قليل الإصناف لثيرة . ولله أعلم للناس بمكانى من الألف : ولكنه بنفس على قوة البيان فيجابهنى حتى لا أجري منه فى عتبان » وهذا كلام فيه صواب وفيه خطأ . وتستطيع أن تنفق على موقفه من المصواب وموقفه من الخطأ إذا توحيده الإصناف .

فإذا كان رأبى الذى كفتنه فى الرافى وأدبه ؟ إننى كنت هذه مررت أن له أسلوباً حزلاً ، وأن له صفحات من بلاغة الإنشاء تسلكه فى لطيفة الأولى من كتب العربية المنشئين

وقلت إلى جانب ذلك إننى أنكر عليه فلسفة البحث وصحة للتلقى ودقة القياس

فهل كان فى وسى أن أرى فى أدب الراوى غير هذا الرأى أو أشهد له غير هذه الشهادة ؟

كان فى وسى ثم أن أقولها بلهجة غير التي كتب بها هى وكنت بها عنه

ولكن هل كان فى وسى بعد قراءة أرسطو وأفلاطون وابن سينا وكانت وشوبنهاور وهيوم أن أحسب الراوى من كبار المناطقة مع حسابى إياه من كبار المنهين ؟

هنا توافقنا على اللوحة ولم نتفرق فى الخصومة ؟ فهل كنت أستطيع أن أسبغ القضايا اللطيفة التي كان رحمه الله يستكثر منها ويعين فى الانتكاء عليها ، وهى لا نحتمل الانتكاء ؟

فأنا قد شهدت له بالبلاغة الإنشائية وأنكرت عليه للفلسفة اللطيفة ، لأننى أستطيع أن أسدك مع الجاحظ وعبد الحميد ، ولا أستطيع أن أسدك مع كاف وابن سينا وهيوم

الرأى ومنهجون في التفتد غير التهج التلى أمتحيه  
ولكنهم جيماً لا يزيدون على الصياح والاستهوال ثم للصياح  
والاستهوال : يا خلق الله الحقونا... يا خلق الله اسموا وانجبوا...  
يا خلق الله تمالوا فاطمروا من يقول إن شوقيا ليس بشاعر عظيم  
وهذا كل ما يقال ، وهذا كل ما يصاد ، ولا مناقشة لرأى  
ولا استشهاد مثال

ومنهم من يقولنى ما لم أقل ويخرج صارخاً على خلق الله ليزعم  
أننى عظمت الشعراء جميعاً إلا شوقياً وحده فقد خصصته نقلة التمتع  
أ كذلك حصل ؟ ... لا . كذلك لم يحصل !

وكل ما هناك أننى يحس لى أن آكل الجز الجيد وأن  
أعبد التماح الذى يهاب والجز بعد ذلك هو الجز والتماح  
هو التماح !

وأحب التجب أن يبلغ الادعاء هؤلاء أن يملقوا كل ناب  
للرأى غير رأيه فلا يخالفهم أحد إلا كان تأويل المتألمة الوحيد  
رعة شخصية أو فلة إنصاف !

ولو أنهم طردوا الحقيقة لسهل عليهم أن يعرفوا أن طريقتنا  
تأين طريقة شوق : وأن اختلاف المقاييس بيننا وبينه معقول  
وطبيعى ومرجوع إلى أسبابه التى لا نفرض فيها لو أردنا الإحصاء  
وأن رة شخصية بيننا وبين شوق لم تكن على حال من  
الأحوال . وليس فى مقدور أحد أن يذكر سبباً لها لو اتجهت  
طنونه إليها

فكل ما قلناه فى أدب شوق فهو رأينا الذى اعتقدناه ، ولا  
نحب أن يشير أحد إلى التجة التى قلناه بها ، فإن بيان أسبابها  
وتسوية موقعها لا يسرنا عينا ، ولا يحسمان على من يعلم  
أوريد أن يعلم . فالإيجاز فى هذه الإشارة أولى من الإفاضة فيها

\*\*\*

وبعد فالخصومة الأدبية لها مذهبان : مذهب الإيذان بمصل  
وإحذنه على عمد ، ومذهب الرأى الذى يتفق عليه الأصدقاء  
والخصوم وإن اختلفا فى لحظة الأداء وعدرة التناء  
وهذا هو مذهبنا الذى ندين به ونحمرى عليه فى كل ما اختصمنا  
فيه... وعلى الذين يرموننا نقلة الإنصاف أن يروا مبلغ إنصافهم  
لن ، إن كانوا... متسفين !  
هباس محمد العقاد

لم يكشف الرافى هذه للتألمة الظاهرة : على راح يقول :  
« لعمري أن مثل هذه الأقيسة التى يحسبها ابن الروندى سبيلاً  
من الحجة وباباً من البرهان لى فى حقيقة العلم كأشد هذين عرفه  
العلب قط . وإلا فإين كتاب من كتاب ، وأين وضع من وضع ،  
وأين قوم من قوم ، وأين رجل من رجل ؟ ولو أن الإيجاز كان  
فى ورق التران وفيما يخط عليه ، لكان كل كتاب فى الأرض  
ككل كتاب فى الأرض ، ولا طرد ذلك للقياس كله على وصفه  
كما يطرده للقياس عليه فى قولنا : كل حمار يتنفس ، وابن الروندى  
يتنفس ، فإن الروندى يكون ملذا ؟ »

كذلك خيل إلى الرافى (رحمه الله) أنه رد على ابن الروندى  
وما زاد على أن وصفه بأنه حمار . فمن شاء أن يحسب هذا قياساً  
فيفعل وله حكمة على عقله . أما أن يحكم على المقول جيماً بأن  
تقيس الآراء كما بقيسها ، فذلك هو الشنوء

وقد نذكر هنا المثل الثالث والرابع والخامس والأشلة  
الكثيرة لو كنا نريد الإحصاء والاستقصاء ، ولكننا نريد للتدليل  
ولا نبني غيره . وفيه تمام الكفاية

فالذى قلناه فى أدب الرافى هو الذى اعتقدته ، بلى هو الذى  
لا أقدر على اعتقاد رأى غيره إلا أن أنسى كل ما عرفت من كتب  
البحث والتقيس

والذى قلناه فى قياس الرافى لا يقدر للصدق على أن ينفية  
أو يقول بغيره ! إلا أن تكون الصداقة على غير الحق والإنصاف  
ولو فتح منى الرافى بأن أشهد له بالبلاغة وأن أقدر قياسه  
ومحت على النحو الذى تقدم لما كانت خصومة ولا كان جدال .  
ولكنه اعتد رأى فيه تجاهلاً وقلة إنصاف ، وزاد اعتد من  
المداد ورصد له ما يرصد للأعداء

وهذا هو أصل الخلاف

\*\*\*

أما ما قيل ولا يزال يقال عن الخصومة الأدبية بين وبين  
شوق رحمه الله فبى صرة أن أقرأ كاتباً واحداً يقول : « إنك  
نقمت الشاعر فى « كدا » وإن « كدا » هذه خطأ أتيم عليه  
الدليل ، وهذا هو الدليل »  
بوى أن أقرأ هذا لكاتب واحد من الذين يخالفونى فى

# الخليفة العالم الحكم المستنصر

بقلم الدكتور إيهان عباس

ما رأيت غلط الحكم المستنصر ، وخطئه حجة عند أهل العلم عندنا<sup>(١)</sup> .

ودكر ابن الأثير أنه اجتمع له جزء مفيد مما وجده بخط الحكم المستنصر ، وأنه وجده يشتمل على فوائد جملة في أنواع شتى<sup>(٢)</sup> . ومن تقييداته أمثلة منقولة في حلقات الزبيدي والمرقبة العليا للشاهي وناريخ ابن الفرضي وغيرها .

وقد كانت خطة الحكم فيما يأتى له من نهضة علمية ، تمتد إلى أمور متشاكسة ، منها : إغراء العلماء بالعلوم إلى الأندلس ، أو بالتأليف من أجل حزائن الكتب الأندلسية ، ونقل الكتب من الخارج ، وتشجيع النقابات الخسفة من أدبية ودينية وفلسفية ، ودفع ذوى الملكات من الأندلسيين إلى جمع التراث الأندلسي قبل أن يتناول عليه الزمن ويتحيفه النسيان .

فن إغرائه للعلماء والأدباء أن قدم عليه كثير من المشاركة ، تميز من بينهم أبو على القالى اللغوى ، ولا يستبعد أن يكون الحكم هو الذى كتب إليه ورغبه فى الوقود عليه ، فتلقاه مرحباً وبالغ فى إكرامه ، وهو يومئذ ولي للعهد ، إذ كان قدوم القالى فى خلافة الناصر سنة ٣٣٠ هـ . وظل الحكم يوالى إكرامه ، بعد أن صارت إليه الخلافة ، وينشطه بوسع العطاء ، وباسمه طرز أبو على كتاب الآمالى ، وكان القالى يمليه على طلبة من بنى ملول وغيرهم بانزهاء كل يوم خميس ،

شهدت الأندلس فى عهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر نهضة ثقافية واسعة ، ويرجع أكثر الفضل فى ذلك البعث العلمى والأدبى إلى الحكم نفسه ، فهو الذى كان يوجه الحركة الثقافية ويرعاها : أولاً حين كان ولياً للعهد فى أيام الناصر أبيه ، وآخرأ فى أيام خلافته من سنة (٣٥٠ - ٣٦٦ هـ) حين ظل يحوطها بالنشجيع والتمهيد والحمية .

وما أغرى الحكم بالتوفر على هذه الناحية أنه هو نفسه كان مثقفاً واسع الاطلاع يجد منعة فى شهود مجالس العلماء والسماع منهم والرواية عنهم : سمع من قاسم بن أصبغ وأحمد بن رعيم ومحمد بن عبد السلام الحشنى وزكرياء بن خطاب وأكثر عنه ، وأجاز له ثابت بن قاسم ، وكتب عن خلق كثير سوى هؤلاء<sup>(٣)</sup> .

وكان نظاراً فى الكتب كثير التعليق عليها ، وقلماً وجهد كتاباً فى خزائنه إلا وفيه قراءته وتعليقاته عليه ، وكان يكتب فيه غخطه - إما فى أوله أو آخره أو فى تضاعيفه - نسب المؤلف ومولده ووفاته والتعريف به وتذكير أنساب الرواة له ، ويأتى من ذلك بغرائب لا تكاد توجد إلا عنده لكثرة مطالعته وعنايته بهذا الفن . وكان موثقاً به مأموناً عليه ، حتى صار كل ما كتبه حجة عند شيوخ أهل الأندلس وأئمتهم ، ينقلونه من غخطه<sup>(٤)</sup> . قال الحميدى فى بعض نقوله : هذا آخر

(١) جذوة المقتبس : ٩٤ .

(٢) الحلة ، الورقة : ٤٨ .

(٣) النديم ١ : ١٨٦ ط . بولاق .

(٤) الحلة السيرة ، الورقة : ٤٨ .

ثم زاد فيه ، فجعله ستة عشر جزءاً للهمة ، ثم زاد فيه قبله عشرين جزءاً للحكم المستنصر<sup>(١)</sup> .

ولا ريب في أن قدوم القائل إلى الأندلس كان عاملاً من عوامل النهوض بالدراسات المعرفية والأدبية ، وم يكن لدى الأندلسيين قبل قدومه من المشهورين إلا ابن الفوطي وثابت وابنه قاسم ، وإلا الزبيدي ، وهذا الأخير — على علمه — تعلم على لقائي ، وأفاد منه علماً جماً . ويحتاج أثر القائل في الحياة العلمية بالأندلس إلى دراسة ليس هنا مكانها ، وحسبي أن أشير هنا إلى كثرة ما نقل معه من كتب مشرقية فيها عدد كبير من الدواوين ، وبخاصة دواوين الجاهليين والأمويين والمحمريين الشعرية المهمة كملل فضليات ولقائض وشعر هذيل<sup>(٢)</sup> .

ومن العلماء الذين أغرامهم كرم الحكم وتشجيعه محمد بن يوسف أبو عبد الله التاريخي الوراق الذي ألف المحكم كتاباً ضخماً في « مسائل إفريقيا ومناكبها » ، وألف في أخبار ملوكها وحروبهم والغالبين عليها حكماً جمّة<sup>(٣)</sup> .

ومنهم أيضاً أبو الحسين محمد بن العباس مولى هشام بن عبد الملك ، وقد أجرى عليه المستنصر رزقاً موسعاً ، فقرأ عليه الناس كثيراً ، شيوخاً وشباباً ، ومن تلامذته الزبيدي ، وأهم ما رواه عنه الأندلسيون ديوان الصنوبري<sup>(٤)</sup> .

وأكرم الحكم كذلك أندلسياً من الذين هاجروا إلى المشرق ، وهو أبو سليمان المؤدري وأنزله بالزهراء ، ووسع عليه ، وقرأ عليه ناس كثيرون<sup>(٥)</sup> .

وأغدق الحكم العطايا على البعدين من العلماء

والأدباء والفقهاء ، لكي يؤلفوا من أجل خزانته ، أو يهدوا إليه مؤلفاتهم . فمن وصلت إليهم صلاته أبو إسحاق محمد ابن شعبان بمصر ، وأبو عمر محمد بن يوسف بن يعقوب الكندي فيلسوف العرب ، وأبو الفرج الأصبهاني ، وقد تلقى منه أبو الفرج ، فيما يقال ، ألف دينار ذهباً عيناً ليرسل إليه نسخة من كتابه الذي ألفه في الأعاني ، فأرسل الأصبهاني من كتابه هذا إلى الأندلس نسخة متقنة . قل أن يظهر الكتاب لأهل العراق أو ينسخه أحد منهم ، وألف له أيضاً أنساب قومه ، بنى أمية ، موشحة بمناقبهم وأسماء رجائهم ، وألفه معه قصيدة بمدحه بها ، ويذكر محمد قومه بنى أمية ، وفخرهم عن سائر قريش ، فجدد له عليه الصلة بالخريلة<sup>(٦)</sup> .

أما في جمع الكتب من الأمصار فكان شأنه في ذلك عجباً ، إذ اتخذ له ورّاقين بأقطر البلاد يتتبعون له غرائب التراليف ، ووجه رجالاته إلى الآفاق بحثاً عن الكتب ، وكان مع ورّاقه ببغداد محمد بن طرخان . وكان يدفع في الكتب أنماثاً عالية ، فحمت إليه من كل جهة ، حتى غصت بها بيوته ، وضافت عنها خزانته ، وحتى جمع منها ما لم يجمعه أحد قبله ، وكاد يضاهي ما جمعه ملوك بني العباس في الأزمان الطويلة ، وكان عدد قهارس مكتبته أربعاً وأربعين فهرسة ، في كل واحدة خمسون ورقة<sup>(٧)</sup> . ويقال إن عدد الكتب يبلغ أربعمائة ألف مجلد .

ولم يكن الحكم يفضل علماً على آخر ، ولذلك امتلأت خزانته بكتب الحكمة والفلسفة والمنطق ولطب ، وأقرب الناس على قراءة علوم الأوائل<sup>(٨)</sup> . وكان الناس في الأندلس ، قبل ذلك ، يتفرون منها . وأصاب العمل

(١) الخلة السيرة ، الورقة : ٤٨ .

(٢) هذا هو ما جاء في الخلة السيرة . رجهره لأندلس : ٩٢ .

والرقم يختلف في مصادر أخرى ، أنصار العرب : ١٨١ .

(٣) طبقت صاعد : ٧٥ .

(١) فهرسة بن خير : ٣٢٥ .

(٢) المصدر السابق : ٣٩٥ - ٤٠٠ .

(٣) الخلة : ٩٠ .

(٤) النهرية : ٤٠٨ .

(٥) النهرية : ٣٥٨ .

عند الحكم ، وتوصل من ذلك إلى استجلاب ما شاء من تأليف اليهود بالشرق ، ففتح بذلك لليهود الأندلس باب علمهم من الفقه والتاريخ وغير ذلك ، وكانوا من قبل يعتمدون في فقه دينهم بسني تاريخهم ومواقيت أعيادهم على يهود بغداد<sup>(١)</sup> .

وحصص الحكم جانباً من دار الملك يجلس فيه العلماء للتأليف أو الترجمة أو مقارنة النسخ الواردة ، وفي تلك الدار جمع مرة بعض علماء اللغة وهم محمد بن أبي الحسين وأبو علي القالي وابنا سيد ، وطلب إليهم أن يقابلوا نسخ كتاب « العين » للخليل بن أحمد ، وأحضر لهم من الكتاب نسخاً كثيرة ، بينها نسخة كتبها القاضي منذر بن سعيد البلوطي رواية عن ابن ولاد بمصر<sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

وليس أبرز ما أدّاه الحكم في تاريخ الثقافة الأندلسية هو حفرة الملكات الأندلسية على التأليف وجمع التراث الأندلسي<sup>(٣)</sup> ، فجمعت له كتب كثيرة في أخبار شعراء الأندلس ، رأى منها ابن حزم « أخبار شعراء لبيرة » في نحو عشرة أجزاء<sup>(٤)</sup> . وأمر بجمع شعر ابن عبد ربه ، وقد رأى منه الحميدي عشرين جزءاً وثيقاً مما جمع للحكم<sup>(٥)</sup> ، وأمر إسحاق بن سمة . وكان حاضراً لأخبار الأندلس - أن يجمع كتاباً في أخبارها<sup>(٦)</sup> . وألف له ابن فرح كتاب « الحداثي » ، وضمّنه شعر لأندلسيين فقط ، معارضاً فيه كتاب « الزهرة » محمد بن داود ، مريباً عليه في عدد الأبواب والآيات<sup>(٧)</sup> . وألف له أيضاً خالد بن سعد كتاباً في رجال الأندلس اتخذه بن الفرضي مصدراً له في تاريخه<sup>(٨)</sup> .

(١) ابن أبي أصيبعة ٢ : ٥٠ .

(٢) الجدة ٢٧ .

(٣) الفتح ٢ : ٧٧٢ .

(٤) الجدة ٩٤ .

(٥) ابن الفرضي ١ : ٨٩ .

(٦) الجدة ٩٧ ، والمغرب ٢ : ٥٦ .

(٧) ابن الفرضي ١ : ١٥٥ .

في هذه الدحية لعلية شيء من التنظيم منذ أن وصلت إلى الأندلس هدية رومانس الإمبراطور البيزنطي سنة (٣٣٧ هـ) ، وفيها كتاب ديسقوريدس في النبات مصوراً ، مكتوباً بالإغريقية ، ولم يكن بقرطبة من نصارى الأندلس من يقرأ هذه اللغة ، فسأل الناصر - وهو الخليفة عهدئذ - إمبراطور القسطنطينية أن يعث إليه رجلاً بحس الإغريقية واللاتينية ليُعلم عبداً له يكونون مترجمين ، فبعث راهباً يدعى تقولا (سنة ٣٤٠ هـ) تولى مع نفر من الأطباء بالأندلس لبحث عن أسماء عقاقير ذلك الكتاب ، والوقوف على أشخاصها ، وتصحيح النطق بأسمائها . وعاش تقولا اهرب حتى صدر دولة الحكم . وكان في هدية الإمبراطور أيضاً كتاب آخر في التاريخ هو كتاب « هرويسيس » المسمى Historia adversus paganos ، وقد قال الإمبراطور حين أرسله مخاطباً عبد الرحمن : « أما كتاب هرويسيس Orosius فعندك في بلدك من اللطيين من يقرؤه باللسان اللطيني ، وإن كاشفهم عنه فقلوه لك من اللطيني إلى اللسان العربي » .

ويقول ابن خلدون : إن هذا الكتاب ترجم للحكم المستنصر ، ترجمه له قاضي البصاري وقاسم بن أصغ<sup>(١)</sup> . أما قاضي البصاري في قرطبة أيام الحكم فهو وليد بن حيزون<sup>(٢)</sup> .

وما يلحق بهذا انشراط العلمي كثرة الأصباة وعماء التنجيم الذين تجمعوا حول الناصر والمستنصر ، وكان الأسقف القرطبي ابن زيد مختصاً بالمستنصر ، وله ألف كتاب « تفضيل الأزمان ومصالح الأبدان »<sup>(٣)</sup> . أما الطبيب حسداي بن إسحاق اليهودي فقد استغل حظوته

(١) النظر ترجمة قاسم في الجدة ٣١٢ ، وفيه تولى سنة ٣٤٠ هـ ، ومن هذا يستبعد اشتراكه في الترجمة .

(٢) الفتح ١ : ١٨٤ .

(٣) الفتح ٢ : ٧٧٨ .

وطلب إلى محمد بن الحارث الحنفي ، أيام كان الحكم ولياً للعهد ، أن يؤلف كتاباً في قضاة الحاضرة العظمى - قرطبة - فكتب كتابه المسمى : « قضاة قرطبة » ، وبين في مقدمة ذلك انكتاب مدى رغبة الحكم في التذكير بالمنسى من الأتباء والإشارة للسالف من القصاص ، وبخاصة ما كان في الأندلس قديماً ، وفي عصر الحكم حديثاً . ووصف اندفاع لعلماء إلى التأليف بقوله : « فتحرك أهل العلوم بما حركهم إليه الأمير الموفق ، فاستحفظوا ما أضاعوا من غرر الأخبار ، وقيدوا ما أهملوا من عيون المعارف »<sup>(١)</sup> ، وللحنفي ، عدا هذا الكتاب ، كتب أخرى كثيرة ألّفها جميعها للحكم المستنصر<sup>(٢)</sup> .

ولم يكن الحكم يدع فرصة نفوته ، إذا أمكنته ، في تشجيع التأليف ، وله في هذا الباب أخبار تدل على استغراق شديد في هذا الأمر : من ذلك أنه أورد الخرو مرة سنة ( ٥٣٢ هـ ) ، فاعتذر عن تصحيحه في تلك الغزوة عالم اسمه ابن الصفار ، بضعف جسمه ، فأرسل إليه من يقول له : « إن ضمن أن يؤلف في أشعار خلفائنا بالمشرق والأندلس مثل كتاب الصولي في أشعار خلفاء بني العباس أعقبته من الغزاة » ، فاختار ابن الصفار التأليف على الخروج في الغزوة ، وعندئذ خيره الحكم بين أن يكتب لكتاب في بيته أو في دار الملك ، فاختار أن يكتبه في دار الملك ، ليكفل لنصه الانقطاع والوحدة ، وينفرد دون الزائرين والمترددن إلى بيته . ولا كمل الكتاب في مجلد واحد حمل إلى الحكم ، واستقبل به ، وهو راجع من غزته ، فلقاه مسروراً<sup>(٣)</sup> .

وكثيراً ما كان الحكم يتعدى حد اقتراح الموضوع على المؤلف ، فيرسم له طريقة تبويه وتقسيمه ، كما فعل

مع الزبيدي عندما طلب إليه أن يكتب كتاباً في طبقات النحويين ، فقد عرفه المنهج الذي يريد أن يسلكه في تأليف الكتاب ، يقول الزبيدي في مقدمته : « وإن أمير المؤمنين الحكم المستنصر بالله ، رضى الله عنه ، لما اختصه الله به ، ومنحه الفضيلة فيه ، من العناية بضرر وب العلوم ، والإحاطة بصنوف القنون ، أمرني بتأليف كتاب مشتمل على ذكر من سلف من النحويين واللغويين في صدر الإسلام ، ثم من تلاهم من بعده ، وعلم جزاً ، إلى زماننا هذا ، وأن أطبقهم على أزمانهم وبلادهم بحسب عداهم في العلم وراتبهم . . . فألفت هذا الكتاب على الوجه الذي أمرني به . . . وأقمته على الشكل الذي حدّه ، وأمدّني ، رضى الله عنه ، في ذلك بعنايته وعلمه ، وأوسعني من روايته وحفظه ، إذ هو البحر الذي لا تعبر أواذيه ، ولا تترك سواحله ، ولا يترح عمزه ، ولا تنضب مدته »<sup>(١)</sup> .

ولم ينس الحكم أن يفرد للنحويين واللغويين الأندلسيين قسماً خاصاً في ذلك الكتاب . ويعلم من مقدمة « لحن العامة » أن الزبيدي ألّفه للحكم المستنصر كذلك<sup>(٢)</sup> .

• • •

وشجع الحكم أيضاً التأليف في الفقه والحديث ، فعهد إلى يعيش بن سعيد بن محمد الوراق بتأليف مسند حديث ابن الأحمر ، وكان قد سمعه من صاحبه<sup>(٣)</sup> وجمع له ابن المكي بالتعاون مع المصطفى كتاباً سمي « الاستيعاب » من مائة جزء ، جمعا فيه رأى مالك وأقوابله ، فسُرّ بذلك ، ووصلهما ، وقدمهما إلى اشوري في أيام القاضي محمد بن إسحاق السليم<sup>(٤)</sup> .

(١) طبقات الزبيدي : ٩ - ١٠ .

(٢) انظر الورقة الثالثة من لحن العامة ، نسخة معهد المخطوطات

بجامعة الدول العربية .

(٣) المنزلة : ٣٦٤ .

(٤) الصفة : ٢٨ .

(١) قضاة قرطبة : ١٠ - ١١ .

(٢) ابن الفرص : ٢ : ١١٥ .

(٣) المنزلة : ٢٣٥ .

كل أعماله بروح من التسامح . وقد تقلص ظل التسامح بعد وفاته ، حين عهد المنصور بن أبي عامر إلى خزائنه واستخرج الكتب المتصلة بعلوم الأوائل ، وأمر بإحراقها وإفسادها تحبياً إلى العامة واستئلاً لقلوبهم<sup>(١)</sup> .

وقضت المئنة البربرية سنة ( ٥٣٩٩ هـ ) على الجانب الأكبر من جهود الحكم ، وهو تلك المكتبة الحافلة التي كثرها ؛ فقد نهبت المكتبة في الفتنة ، كما نهبت غيرها من المكتبات . وكان لهذه الكارثة وجه طيب ؛ فإن كثيراً من الكتب بيع في سائر المدن الأندلسية ، وتعرفت اناس خارج قرطبة ما لم يكن يصل إليه أيديهم من علوم .

وأمر من يوجب له مستخرجة العتيق في الحديث ، وهي مجموعة أكثر فيها مؤلفها من الروايات المطروحة وأحسان الغريبة الشدة<sup>(٢)</sup> .

ولم ينس الحكم أمر التعليم ، فأنخذ المؤيدين ليعلموا أولاد الضعفاء والمساكين القرآن ، وأنشأ لذلك حول المسجد الجامع ، وفي أرباض قرطبة ، سبعة وعشرين مكتباً ، وأجرى المرتبات على المؤيدين ، وعهد إليهم الاجتهاد والنصح ابتغاء وجه الله العظيم<sup>(٣)</sup> .

• • •

من كل ذلك يتحلى لنا مدى الجهد الذي بذله الحكم المستنصر في نشر الثقافة وتشجيع العلم ، مؤيداً



(١) ابن القوسى ٢ : ٧٦ .

(٢) ابن مقاري ٢ : ٣٥٨ ( ط . بيروت ) .

(٣) حقائق ساعد . . .

# الخطبة

## الخطبات الشعبية

### ARCHIVE

الخطبة هي من أهم أركان الدين الإسلامي، وهي التي يخطب فيها الإمام أو الخطيب في المناسبات الدينية والوطنية. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه ربهم ووطنهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه بعضهم البعض. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه الإنسانية جمعاء. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه الكون كله. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه الله تعالى. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه نبيهم محمد صلى الله عليه وآله وسلم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه دينهم الإسلام. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه بلادهم الكويت. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه مستقبلهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه حياتهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه موتهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه ربهم ووطنهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه بعضهم البعض. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه الإنسانية جمعاء. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه الكون كله. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه الله تعالى. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه نبيهم محمد صلى الله عليه وآله وسلم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه دينهم الإسلام. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه بلادهم الكويت. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه مستقبلهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه حياتهم. الخطبة هي التي تذكّر المسلمين بواجباتهم تجاه موتهم.

منها منه هي المربع والمربع والحبيب والمضارع  
والشصب والحث ، وبقي المحور الثلاثة منه لم  
يسمها احد

٥ - دائرة اسبق وقد وجعها التحليل لبحر واحد  
مستعمل هو المقارب عاشق بها الاحسن البحر  
ابدارت واصبحت مصم بحرين اثنين مستعملين . وفي  
الاسماء من يؤكد ان التحليل ومع الدائرة لكنهما معا .  
ولو نظرت في هذه الدوائر لوجدتها خلوا من  
لما نده ومبها مصمم واصح . من التحليل حين وضع  
دوائره وجدد : سبق مع محور الشعر المتداوله عند  
العرب . مثل ذلك ان البحر الوافر وره المستعمل  
المدارج كما يلي :

#### مفاعلتان مفاعلتان مفعولتان

مفاعلتان مفاعلتان مفعولتان

وهذا البحر لا يسمي مع دائرة المؤلف ولا يمكن ان يشق  
منه البحر الكامل ، فعادوا عمل التحليل ليحل هذه المشكلة  
لقد هداه فكيف الى ان يصل الوافر ذا اسل  
متداول لم يستعمله احد من العرب اطلاق ومن هذا  
الاسم الخبالي يمكن اشتقاق البحر الذي . و  
هذا الوافر المستعمل مجري كما يلي :

مفاعلتان مفاعلتان مفاعلتان

مفاعلتان مفاعلتان مفعولتان

١٠ - بحر - مفعولتان مفعولتان مفعولتان  
منه تسافر بينا واحدا ، وقد  
انه الاسم لم يستعمل للوافر .

وبعد ان تمت التحليل هذه الورد المحب في  
الدائرة ، نظري الوافر المتداول وبه العروض و حرب  
« مفعولتان مفعولتان مفعولتان » فثمة في الدائرة ، ولكن  
سرع هذا اندج بمبها مفعولتان القطف « وعمره مفعولتان  
حذف اسب الحبيب من آخر « مفعولتان » ويسكن  
ما قبله فتصبح النميلة « مفعولتان » ومثل الى ماويها  
في الحركات والمكثات « مفعولتان » وهذا اقام التحليل  
حسرا من « مفعولتان » الموهوبه و « مفعولتان » الواقعية .  
وهكذا اضطر التحليل اضطرارا الى خلق « القطف »  
ورعه في ذاكرة الدارس . ولولا انما لاسل الوافر  
غير المستعمل لما احتجنا الى حفظ هذا الاصطلاح  
« المفعولتان » ونقلنا ان وزن الوافر هو « مفاعلتان مفاعلتان  
مفعولتان » وسميها الورد « السلام » الحالي من النحير .  
ولسرع مثلا قانيا مما احتشد التحليل لطالاب  
العروض من مفاعلتان فقد قل لنا التحليل ان السريع وزنه :  
مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان  
وعدا هو الورد المستعمل عند العرب جميعا وما من  
ورد آخر غير « مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان » الى اليوم .  
ولكن على مركة التحليل على هذا ؟ لا ، وانما اراد لسه ان  
يحدث في دائرة « المفعولتان » ليكون اصلا تشق منه بقيه

محور الدائرة . ونحن استنصر في ذهنه مفعولتان  
عده اندائرة وحدها لا يمكن ان تشق من « مفعولتان  
مفعولتان مفعولتان » فلم يجد مقرا من ان يندع للسريع  
اصلا لا وجود له هو « مفعولتان مفعولتان مفعولتان »  
سم الله الاخيرة وهو وزن تقن لا موسيقى له ولا  
امحام مبه لم هو غير جوارى مفعولتان . ومن هذا البحر  
الخبالي استخرج تحليل ان يشق المربع والحبيب  
وعمرها من محور الدائرة . وكانت سبجه هذا الاسم  
وملا على علم العروض كله ، فان التحليل المتوقد الفداء  
حتى اراد ان يصل التحليل من هذا « السريع » الحرافي  
و « المربع » الاستيعادي المتداول بين الشعراء اضطر  
الى ابداع اسملاحيين « او مفعولتان » اجدعها « الكسفة »  
والآخر « الطي » . اما الكسفة فهو حذف الحرف  
السابع من النميلة « مفعولتان » واما الطي فهو  
حذف الحرف الرابع الساكن من « مفعولتان » المتقية وذلك  
سحول الى « مفعولتان » ومثل الى ماويها في الحركات  
والسكتات « مفعولتان » . وهذا على التحليل للتحول

بقلم

نازك نازك



« مفعولتان » في الاسم الموهوب الى « مفعولتان » في الورد  
متداول .

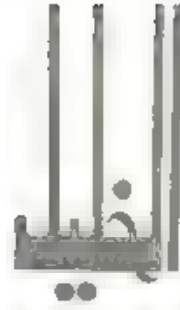
وقد جرى تحليل على مثل هذا المصنف في غير  
خليل من عوائره عالسيف مثلا اسله في الدائرة :

مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان

مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان

قال ان الواجب « حص » عروضه دائها لتحول الى  
« مفعولتان » الدارجة والبحر الجديد اصل وزنه في الدائرة  
« التحليلية » مفاعلتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان » وهو  
لا يتساق الورد المستعمل « مفاعلتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان مفعولتان »  
ولذلك اضطر التحليل من اجل سلاسه دائرته المحبوه  
ان يجعله محروما دائها بحذف النميلة الاخيرة من كل  
من شطره .

من القاريه ليشاعل : لم هذا كله ؟ ولماذا  
امعب التحليل دارسي العروض بان يحفظوا القطف



والمدارس  
التعليمية

غير موجوده اطلاقاً ، وكانت النسخه التي شـ  
وبارست المنبر واما لا اعرف بوجود الفواء  
اصرتي ذلك في شيء ؟ اللهم لا - فقد

أسمع بوجود الدوائر - وعلمنا جميعها سنة ١٩٥٧ -  
 بوجوبت مفعله تشييده فادرب التي كراسمها في مهابها  
 على الفور - ومعنى قلت أنني مظهرت كتاب من أفتماثل  
 الموعة الأورال دوت أن اصاح أتي معرفه الدوائر فم  
 نسلم هذه الدوائر أذن 1

والحق أن هذه الدوائر قد عقدت العروض العظمى  
 لا يمر له ، ومثل ذلك باسطنبول أيضاً :

١ - لأنها أصعب البده صعوبة الرمط في المحور  
البرصة يرامط دائما مع ان المحور في الاسر على

— لا، لأنني صوّرت المحاور المتداولة ومزجتها  
في أصلها.

والسوء الآخر هو : هل تستطيع نحن المروحيين في القرن العشرين أن نضع حمله جديدة للمروحيين المرمي بعضهم منها مسألة الدوائر حتما كايلا ؟ هذه مسألة فيها نظر . وقد بدكرنا القاري في هذا المسعد بمحاولة اعيد الهتسي التي نحج فيها ما عمل الدوائر واعرض عن وجودها وفي هذه الحالة محتاج الى ان يعود الى كتابه \* ميزان الذهب في صياغة شعر المرمي \* وندرسه . واد ذلك سنجد انه لم يفارق طريقه التحليل كلياً . لانه عندما استقطكر دوائر اضطر الى اصبغه تعبيرانه كما هي : فلم يجزئ على ان يقول لنا ان ورب لوامر \* مفاعلتين مفاعلتين مفعول \* واسا احرمسا \* مفعول التحليل - ان اصل الورن \* مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين \* دون ان يحلل وجود هذا الاسل وابر تحدد مفاعلتين \* دون ان يحلل وجود هذا الاسل وابر تحدد في مفرستنا الواقعية للشعر . وادن فلان اعيد الهتسي لم يفحر كلياً من العقل الذي يلقيه التحليل وان كان حاول ان يخلص منه مصف المرمي لتصفية الدوائر في كتابه .

ولكن ما اطلبه انا مما شيء بعد من هذا  
 بان ادعو الى ان تعلم الملائكة بان ورس الواسع

والنكاح وأطلق والحن والحز « معجم النحى » ١٨١  
ثالث في سبيل ساء بحرية حياته بسبب ومنها الحبور  
في دوائر كذا وان لمع أن هذه الدوائر غير موجودة إلا في  
دعوى الخطير من « حيد » وهو رجل يندع موعوب ويحي  
أول من ممره بعنفه « وثاني هذا الإجماع أن يكون  
موجوداً في تصرفات من حيد قد حيد بعيداً في سبيله  
أدواته »

مناف الى ذلك ان دوائر التحقيق قد أصبحت  
محلًا لقباء اوران ذكرها الخبر وسماه « ديلة »

ای الی لم یسمیها الشمراء . . . ویدیه یحیی بن یحیی

انني امكرها بعد ان انتباه وحده استمر في وجوده  
سألت نفسي عن جدوى هذه البحور المثلثة المخصوصة

مربما وإذا سئل على صلاتها في بحضرة بها أو كفى العرب لم يسمو بها أو مثل ذلك ما نجد من بهور بملة في دائرة القسمة . وهذا أحدها ويسمى « المند » :

وہذا بحر آخر یسمیہ ۸ ائسرد ۴ :

**مفاعيلن مفاعيلن فاعلان**      **مفاعيلن مفاعيلن فاعلان**

من الشعراء منذ وجد الشعر العربي : اللهم الا اذا  
لمنابع الفبي درسوا علم الحبيب قلبك

وحدودہ یاد کر اور اسکا مہلہ نصیبوا لکل منها مثلاً .  
والواقعہ اس حدہ الفوائز لا سمیع دارسی العروسی

1. The first step is to identify the key components of the system. This involves understanding the hardware, software, and data involved. For example, in a web application, the components might include the server, the database, and the client-side code.

[illegible]

• مبراي الخدع ، بالاسماء احد المنسبي بمرحمه الله ،  
وهذا الكتاب لبعض المروسي المرمي الخائب الحدين

ولكنه لا يشير معترف الى وجود دوائر في العروسة -  
درس احد الهائشمي عروسة وكان الدوائر العروسة

الحمد لله

عبدالمعز بن عبدالمطلب

فی عشاء الجانی

صمت حذاء جرح وعاب في لصمت الهديل  
يا قاتري مات النهار ويبل حزائي يصبوب  
لبي وما اعتصر نصحي في صمعي الا ارحيل

وعدا .. إذا حمل الأمي وصي على حنفي صحابه  
بطلان من عبك يمح عنها صل انكاته  
ليرى عبواه انتهى فمزين في احضار عانه  
لا تحزني مها تعدد انه يهوى عدايه  
س .. يسالك في ثغيبه مكره مذه ٢  
والاميات جمعها نضو اليه ، ثلث باره  
س .. من حوه دار لصباه ٣  
لا تحزني مها تعدد انه يهوى عدايه

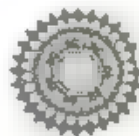
هو " مفاعيل مفاعيل مفعول " مكررة مفعول من قولهم  
له امل اخر من مفعول. ومضى ذلك انما  
حق حصل الى التفسير مستقيم بهذا الواقع .  
يقول القوم ومن هذا ان المفعول الاول اخذوه  
المفعول في البحر المزمع لها ضربان مفعول مفعول  
منها ان ملاحظ هذا ان الضربان الثلاثة الضرب  
الاول في قولهم خذوا غنيمة على ايمانهم ان امل  
المحرف في قوله " مستعملين ومفعول مفعول " مكررة  
مفعول من واحد في شعر . فتدبرنا هذه الدراسة  
ومناجاة ان ورد الضرب هو " مستعملين مستعملين  
مفعول " مفعول له بعد نزول الى حصة هذه الاستعمالات

الذي سمعنا سيقطع هؤلاء بعد ذلك  
الذين يسمون ذلك انهم هذه الاعمال

الذي اقبله تشاروا في كل عصورهم - دون ان  
يعرفوا انهم سحر بالوقت اصلا في مالوف عنك ما لا  
- له واسا هو شيء بخلاف من السحير للشعراء  
الغناد والطلب المروسي .

**مازك فائلكه**

المؤيد



# خيال البصري في الشعر الجاهلي

\* الدكتور محمد الدواهي \*

عكس هذا . أما من حيث الكم فإن جميع ماكتب في نقدنا الحديث في دراسة الشعر الجاهلي - بجميع شعرائه ومجموعاته ودواوينه وقصائده - لا يندفع ماكان ينبغي في بطونا أن يكتب على شاعر واحد من كبار شعرائه في نفس العدد من الستين .

وأما من ناحية القيمة فلا يزال حير ماكتب عنه وأحمد بالفراة ماكتبه أستاذنا العظيم الدكتور طه حسين في « حديث الأربعة » منذ ثلاثين سنة . هذا مع أن تلك الأحاديث كانت باعتراف صاحبها فصولا صحيحة خفيفة هدفها تقريب الشعر الجاهلي إلى القارئ العام لا إبعاد دراسته وتمحيص دقائقه كما أن أستاذنا نفسه أول من سجل هذه الحقيقة بأمانته المعهودة في مقدمته لحديث الأربعة . فأعجب المحب وأحد الذين أن تطل تلك الأحاديث بعد هذا العدد من المسبب أجود ماكتب عن الشعر الجاهلي وأكثر نجاحا في استجراح أسرار الجمال فيه ولعلنا فيها وحيلنا على الإعجاب بها والطرب لها ، عني لرعم من كل ما قبل عني « سطحية » طريقته النقدية واعتمادها على الانفعالية القرسة لا على المحييل اسديق .

\*\*\*

يرداد عكسا د تذكرنا حقيقتين أخريين هامتين . أولاها أن تلك الأحاديث كانت الأولى من نوعها في نقد الشعر العربي جميعه ، سواء منه ماكتبه الدارسون العرب وماكتبه غير العرب ، فكان محتوما أن تتصف بما يتصف به كل عمل رائد من حدود . أما الحقيقة الثانية فيرداد القارئ لها فهما حين يقرأ مقالتنا هذه ويمدبر موضوعها الذي تدور عليه . وهذا كله لا يدل إلا على العنصرية العنزة لذلك التساقد الاصيل وما وهب من طبع فتي صاف وأذن موسيقيه حساسة تغلب بهما على جميع العقبات الطبيعية والثقافية إلى درجة تثير الأكارم والانبهار .

فما أشد حاجتنا إلى أن نعيد تقدير الشعر الجاهلي

سألت بعض الأصدقاء لماذا نهتم في مقالنا هذه كل هذا الاهتمام بالشعر القديم ، ولماذا لا نتركه إلى الشعر الحديث وهو أكثر أهمية وتشويقا للقارئ المعاصر .

جوابا هو أسا نعتقد أن كل دراسة صحيحة للشعر العربي في أي عصر من عصوره يجب أن تبني على علم دقيق وثيق بطبيعة الشعر العربي في مرحلته الأولى ، وهي مرحلة العصر الجاهلي .

والعصر الجاهلي هو الذي وضع الأساس الذي قام عليه الشعر العربي كله . وهو المرحلة التي تجلت فيها العبقرية العربية الحاصلة في حالتها البكر بكل مرابها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى ( باستثناءات قليلة جدا لم تؤثر في جوهره ) . فإذا أحسن فهمه خلصنا إلى التكوين الإلهامي للعبقرية الشعرية العربية ، واستطعنا أن نطلع على طيف الدقة والاصابة ما سيدخلها من الينمية والحجور والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وروحية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب - ما بعد جنس وثقافة بعد ثقافة إلى يومنا هذا .

بل نحن نرى أن العيب الأكبر في كثير من الدراسات النقدية الحديثة التي وضعت على الشعر العربي هو أنها لم تؤسس على هذا الفهم الدقيق ولشعر الجاهلي . وما أكثر ما رأينا من انحطاط والنقصان في الأحكام التي يطلقها واضعو تلك الدراسات ولا يزال يتبرع بها كثيرون من كتابنا عن طبيعة الشعر العربي القديم . وهي أحكام سبغ بكن بساطة من عدم فانهم دراسة الشعر الجاهلي .

لقد كنا ننتظر أمام تلك الأهمية الكبرى للشعر الجاهلي أن يكون احتفال الدارسين والنقاد به كبيرا في الكم والكيف معا . لكن الحقيقة المؤسفة الدالة على مدى الخلل وعدم التوازن في تأليف الحديث هي

وننظر فيه نظرة فاحصة تزيد طبيعته العيسية استكشافا ، وخاصة في هذه الايام التي اغرمتنا فيها بالنقاش والجدل حول الشعر المنطوق (وهذه تسميتها التي اقترحناها لشعر الشكل الجديد ) ومدى موافقته أو مخالفته للطبيعة الاصلية للشعر العربي ، وإلى أي حد يدخل عليها التعديل ، وهل هذا التعديل هو تنمية مشروعة لتلك الطبيعة ، أو هو لي وتشويه يقحم عليها عناصر تفسدها وتقضى عليها .

كل جدل يدور على الشعر العربي مهما يكن موضوعه ومهما يكن عصره يجب أن يستند على علم وثيق بالشعر الجاهلي . ومن هذه العقيدة بجمت مقالنا هذه . على أنما فيما تقدم منها قد قصرنا أغلب اهتمامنا على الجانب السمعي ، وذلك لأهميته الأولى . فمن الشعر يقوم أول مايقوم على حاسة السمع . لأنها أداته إلى النفوس ، وهو في هذا يشارك في الموسيقى ، ويحالف فنون الرسم والنحت والعمارة ، التي تقوم ثلاثها على حاسة البصر . ومن هنا كان اهتمامنا الذي بذلناه في استكشاف الوسائل السمعية التي يلجأ إليها أشعراء العدماء . وبخاصة لجواهرهم إلى « الاونوماتوية » أو محاكاة النقط بجرسه للمعنى .

لكن حاسة البصر لها دورها العظيم في الشعر الجاهلي ، إلى درجة لا تقل كثيرا عن حاسة السمع . ثانيا - عن دور حاسة السمع ، ونحن نريد الآن أن نولي هذا الجانب البصري اهتمامنا ، حتى تبين المدى العجيب الذي بلغته حاسة البصر عند الشعراء الجاهليين من الدقة والارهاف ، ومدى تأثيرها في تكوين الطبيعة الفنية الخاصة لشعرهم ، كيما ندرك هذه الحقيقة الهامة : أنهم يحاولون في شعرهم أن يجعلوا « نصير » الشيء الموصوف . بل ربما حاز لنا أن نقول أنهم لما لم توجد لديهم الفنون البصرية من رسم ونحت وعمارة حاولوا أن يجدوا في الشعر عوضا عن هذا النقص ، فجعلوا شعرهم يقوم بالوظيفتين معا : الوظيفة السمعية والوظيفة البصرية للابداع الفني .

وامرؤ القيس حين يبدأ وصفه للعاصفة الممطرة في معلقته بقوله :

اصاح توى برقاً أريك وميضه

كلمع اليدنين في حبي مكلل

قد صرح بقرضه الغنى بحلاء لاجلاء بعده ان أحسنا بهم مايقول . فهو يحاطب كل من يسمع شعره ، ثم كل من يقرؤه : قائلا : أنت « ترى » هذا البرق الذي سأحدث عنه وأصفه لك . ولا يكتفى بهذا الفعل « ترى » ، بل يقسول « أريك » زيادة في تأكيد حرصه .

مفرد هذا أن سامعا يسمع شعره الذي يصف هذا البرق ، أو قارئاً يقرؤه ، ثم لا يقف برهة بعد كل صورة وكل بيت لكي « يتخيل » مايعرضه من أوصاف البرق ومايصححه من سحب ومايتبعه من مطر وسيل ، « يتخيل » هذه المناظر تخيلا بصريا ، مثل هذا السامع أو القارئ لا يكون قد قام بواجب المشاركة الفنية التي يطالبه بها الشاعر مطالبة صريحة ويستطرحها منه انتظارا حازما ويقوم وصفه كله على توقع قيامه بهما ، إذ ذاك لا يكون قد استعاد من شعره شيئا مهما يبذل من جهد في فهم مدلولاته اللغوية وتتبع معانيه الفكرية .

دعنا نشرح بالصسط ماذا تعنى بهذا « التخيل البصري » أسلوب في قراءة الشعر الجاهلي .

إذا قرأ القارئ المنقف هذه الجملة : « أراح الأمير حماره ، وصاع عليه الرجل ثم ركه » ، أو هذه الجملة : « تقدم المسافر إلى شباك التذاكر في المحطة واستقر » تذكره ثم ركب القطار ، فأغلب ما يحدث هو أنه يفهم الخبر المنقول فهما عقليا ، دون أن يتوقف يحقق الصورة ، لأنه لا يحتاج إلى هذا التحقيق حتى يفهم المعنى ويفيد الخبر .

\*\*\*

لكن هذا الفهم العقلي هو مايسد عينا الشعر الجاهلي اقسادا كبيرا . فالذي يحتاج إليه هذا الشعر - دائما وبلا استثناء - هو أن نتخيل المظهر الموصوف والهيئة المسحونة والحركة المنقولة تخيلا بصريا بكل تفاصيلها ودقائقها ، وإن نتأمل ترتيب أجزائها وتتبع تعاقب أحداثها بخيالنا البصري . أي أن نقض عيوننا برهة ننقطع فيها عن رؤية مايحيط بنا سحتي عن رؤية الورق والكتابة المطبوعة- لنستدعي المظهر الموصوف أو الحركة المنقولة بمخيلنا البصرية التي تمكنا من استحضار الصورة المتذكورة للأشياء والأشخاص دون أن يكونوا ماثلين أمام عيوننا - وإن فعل هذا بأقصى ما نستطيع من الوضوح والتحديد والاستيفاء . ( فإن سال القارئ كيف نستطيع

المواسم التي تخف فيها واجبات الفلاحة على أهل القرية . وأغلب ظنا أن معظم القراء لديهم تجارب مشابهة ، وإن يكن هذا عملا يحتاج الى تدريب على استدعاء الذكريات حتى يرداد تذكرها وجلاؤها .

هذا التخيل البصري هو ما يجب أن نفعله في قراءة الشعر الجاهلي . إلا أنه يحتاج منا الى جهد ومراعاة وتكرار محاولة ، فالذي يحدث لنا حين نشب وننضج هو أننا نكتفى في معظم سمات اللغة وقراءتنا لها بفهم مدلولها الرمزي فيها عقليا . وهذا في الحقيقة هو ما وصفت له اللغة الشعرية حتى تكون رموزا مخصصة توصلنا الى الفهم السريع لبحر دون أن نحتاج الى رؤيته بعبوسا توفيرا لبهده وتركيزا للفكر واستكثارا من التجارب التي نستطيع الاحتاطة بها ونستطيع قبولها من الآخرين أو حمدا اليهم . فلو أننا ظننا طول حياتنا محتاجين الى أن نقف أمام كل جملة نسمعها أو نقرأها لتمثيلها تمثيلا بصريا لاصعدنا وقتا طويلا ولم نحصل العلم الا تحصيلنا بعضنا وما وصلت اللغة الى ما بلغت من سمو العظم والجلل من المحسوسات الى المفقولات والخصوص الى رتبة الفكر . انما التحديد الذي يصعب أن يستحيل تحقيقه .

في كتاب التخيل البصري الذي نستقني عنه حين نشب وننضج فكرنا هو ما لانزال نحتاج أشد الحاجة الى ممارسته حين ندرس الشعر الجاهلي . ومن هنا نجي للقارئ صعوبة هذا العمل على المتعلم الناصح ومدى حاجته الى تكرار المحاولة وارعام النفس على التوقف للتحقيق البصري . وكما الاقوى من العناء في حمل طينتي فصلا دراسيا بعد فصل على هذا السجل كلما درست لهم الشعر الجاهلي حتى لا يضطر الى أن أقطع محاضرتي وأحضرهم المرة بعد المرة على أن يغمضوا عيونهم ويستندوا هذا اسطر الموصوف الى مخيلتهم البصرية محاولا أن أضعهم بأن الفهم العقلي لا يكفي أبدا لفهم هذا الشعر والخصوص الى دقائقه المطربة خلوصا يحقق الاستجابة الفنية الغنية .

هذه الطبيعة البصرية التي وصفتها هي في وقت واحد سبب من أهم الأسباب لروعة الشعر الجاهلي واتقاه واحد من أقدس العسود التي تضيق عليه نطاق الخيال الفني . لكننا قبل أن نناقش هذه الحقيقة سنضرب عددا من الامثلة على طبيعة الخيال الجاهلي .

إن نستحضر الى ذاكرتنا البصرية صورة لم نر مثلها قط ، كما لو وصف الشاعر حيوانا أو نباتا لا عرفه ، فهذا سؤال هام تؤجل الاجابة عليه الى ما بعد ، ونقتصر الآن على ما رأى القارئ في حياته صورا له أو صورا قريبة منه ) . وعلى درجة استجابتنا التحيلية هذه يكون فهمنا الكامل ، ثم تدوقنا وطربنا واستجابتنا الفنية القوية لشعر الجاهلي .

هذا العمل التخيلي الذي نريد من كل قارئ أن يفعله كلما قرأ شعرا جاهليا ، يشبه ما يفعله الطفل الاساسي في سنية الاولى . فانطلق حين يسمع هذه الاقصوصة : « دخل الأمير البستان فرأى فاة جميلة تجلس تحب شجرة والدموع تجري من عينيها فنقدم اليها الخ ٠٠٠ » ، أو هذه الاقصوصة : « وثب البطل على ظهر حصانه واستن سيفه من غمده وحمل على العدو الخ ٠٠٠ » فإن هذا الطفل يترجم كل فقرة من فقرات هذا الكلام المسموع الى صورة بصرية يحققها بخياله البصري . ثم تتتابع الصور على مخيلته ، وبدون هذا العمل لا يستطيع الطفل أن يفهم الكلام المسموع أو يتتبع حداثته .

ثم يتعمد الطفل بالتدريج كيف يمكنه من العملية ويفهم من اللغة رموزها المعنى . قارئ يستطيع اذا حمل نفسه على الاستفادة من الذكريات الطفولة أن يتذكر مناسظر بعينها رسمتها مخيلته حصرة موافق كذا في أثر بعيد في نفسه مما سمع في قراءة الاقصيص السابقة . الخواتم السابقة . فهو في اليوم يستطيع أن يستدعي هذه الصور التي كونها خياله البصري لطفولي بعددتها المتعددة العجيبة ، انني سمع من دفت أحيانا أنها لا تقدر حيوية واقناعا عن مناظر واقعة شاهدها بالفعل . بل ان الامر ليحتلظ علينا أحيانا في تذكرنا لها فلا ندري أشاهدها هذا المنظر المعين في الحقيقة الواقعة أم كان من نسج خيالنا الطفولي العفوي .

وكاتب هذه السطور لابرال يذكر عددا من المناظر التي رسمتها مخيلته البصرية حين كان يسمع في سن السابعة وسن الثامن الى قصة «عنترة بن شداد» يقرأها أحد شيوخ القرية بصوته الرحيم على جمع من الملاحين بين صلاة العصر وصلاة المغرب في

## الخيل والابل في الشعر الجاهلي

من جملة الأسباب التي أعانت الإنسان على التقدم في ميدان التفكير والحضارة تقدماً سريعاً أنه استطاع أن يتفهم نفس الحيوان ويتعاون معه في ميدان العمل والرياضة والاهو . ولقد عرف تاريخ البشرية كثيراً من النفوس الكريمة عاشت متعلقة بالحيوان أشد التعلق كما عرف تاريخ الآداب العالمية عدداً حافلاً من غرر العلم والتأثر في وصف الحيوانات المختلفة ومنعها المنية<sup>(١)</sup> .

والآدب العربي - ولا سيما الجاهلي - منه - زاهر بوصف الحيوان الأليف وسباع البر - والقصائد العربية المنصوصة بالحيوانات نعت من أجل الشعر وأظهره جدّة وطرافة وحياة . . . بل ما يميز الأدب العربي - ولا سيما جاهليته - عن سائر الآداب العنصرية الأخرى أنه يعني بوصف حين : دل على عناية عجيبة ، وجعل الحديث عنها على : القصائد ، الأساطير ، والأحاديث . وبذهب الأستاذ المستشرق آ . ج . كيري<sup>(٢)</sup> إلى أن بس في آداب الماء أدب وصف الخيل والابل ومدحها ، بل ما وصف أدب الجاهلية ومدح . وليس شيء أدل على صحة هذا القول من أن ينظر المرء في الشعر الجاهلي : في الملقات والمفضليات والأسمميات والحامسة وما استدرج في كتاب ( الاختيارين )<sup>(٣)</sup> وغيرها من الكتب التي حفظت سيف بطوننا تحف الجاهلية ليراهما حافلة بوصف الطايا وامتداح الجياد الكريمة والخيائب . بل كانت وصف المظبية ركناً رئيساً في بنيان القصيدة

(١) نقرت مكتبة D. G. Barnes في لندن مجموعة شعرية عنوانها (Lords of Life)

تحتوي نحو القصائد المقتولة في وصف الخيل في الحمير مادة الأخيرة . (٢) أنشاد الأدب العربي والآدب الفارسي في معهد الدراسات الشرقية والإفريقية بباريس . (٣) طبع السيد مستقيم حين نخبه من هذا الكتاب مشروحة وترجمها إلى الانكليزية ونشرها في دمشق عام ١٣٥٦ - ١٩٣٨

الجاهلية - ولعل سبيل الحبل والابل هو الذي أوحى الى العرب بأوزان الشعر وكان - بانتظامه ودرجته - (ضابط الإيقاع) لأنهم وأشعارهم ، ولعل « كثرة الشعر الجاهلي - كما يرى سيد توفيق<sup>(١)</sup> - قد قبلت على ظهور الابل والحبل وسط الطبيعة » .

ولم يضعف الإسلام هذا الميل الجاهلي بل رعاه وزاد في إعزاز الحبل وأمر باتخاذها وإكرامها<sup>(٢)</sup> . والأحاديث الواردة عن الرسول الكريم ( ﷺ ) في خلق الحبل<sup>(٣)</sup> والأساطير التي نجت عنها<sup>(٤)</sup> تدل على شغف العرب بالحبل وحرصهم على أن يجعلوها عميقة المنشأ والموتلى والجفص والدم . ولم يفتقر الشعراء والكتاب في العصر الأموي ، العصر العباسي والمصور النوالي عن وصف الحبل والابل . بقصائد شعري عديدة في وصف الأفراس هي من الحسن والدفعة والرواء بحيث تستحق دراسة خاصة .

(١) راجع : شرح «طبيعة» في الأدب العربي ، سيد برقي ، مصر ١٩٥٥ . (٢) جاء في حياة الحيوان للدميري : ج ١ ص ٣٥١ ، أن رسول (س) . إن الله على الحبل سبابط يده بالصدفة لا يقبضها . (٣) جاء في حياة الحيوان للدميري (ج ١ ص ٣٥٠) أن النبي (ص) قال : لما أراد الله أن يخلق الحبل أوحى إلى ربح الجيوب إلى خالق ملك خلقاً طيباً . فاجتمعت تأتي بهربل عليه السلام فبض منها قبضة ثم قال الله عز وجل : له : هذه قبوتي . ثم خلق منها مراً كثيراً وقال عز وجل : خلقتك لرساً وجعلتك عربياً . وجعلتك على سائر ما خلقت من البهائم بسمة الرزق ، والعدم تقاد على طورك ، والمخير موقوف بأصبتك . (٤) دوى للدميري (ج ١ ص ٣٥٥) من أس عباس أنه قال : لما أدن الله لإبراهيم وإسماعيل برفع القواعد قال الله تبارك وتعالى : إني مطبككم كما كنت أدخرت لكم . ثم أوحى الله إلى إسماعيل أن اخرج إلى أبياد حادجاً بآمالك الكثرة . فخرج إلى أبياد ولا يدري ما اللهواه ولا الكثرة فأنه الله تعالى الدحاه لم يبق على وجه الأرض فرس بأرض العرب إلا جاءته وأمكنته من ناصبتها ، وذهما أن قال له : قال الدميري : ولو ذكرنا ما قال الناس في ذلك وخرقناه بطوله لظال . قد تكلم الناس في ذلك كثيراً وذكروا من خواص الحبل ومنافعها شيئاً كثيراً ليس ذلك كله بما نلزم صحته .

ونحن في هذا المثال إنما نحاول أن نفتح (أولاً) الحافظة التي ألقت بين قلب العربي والحيوان وتوازن بينهما وبين عواطف الأمم الأخرى التي أحبت الحيوان وأكرمه ووصفته ، لتبرز التشابه من عناصرها (أي العام الذي تشترك فيه كل النفوس البشرية) من الأصل المميز لروح العرب ، الخاص بهم ، ونشير (ثانياً) إلى الأسباب التي نظمتها قد جعلت الأدب العربي بهذا كل الآداب الغريبة الأخرى في الالهج بالحيل والإيل ووصفها وإعلاء محاسنها .

لاريب في أن منافع الحيوانات من أهم ما جعل العربي "يدنى بها" يصرف إليها أكثر همه . وقد جاء في القرآن الكريم « أو لم يروا أنا خلقنا لهم مما عملت أيدينا ألعالم فهم لما مالكون ، ودللناهم لم فنها وكوسيم ومنها يأكلون . ولم فيها منافع ومشارب ، فلا يشكرون ؟ » وقالت العرب : إن الله لم يخلق شيئاً خيراً من الإيل ، من حميت أنعمت ، وإن سارت أهدت ، من طابت أرومت ، وإن شحرت أشتيت .<sup>(١)</sup> ولطيف كذلك كثير يشهدون لها بما دأبوا يكون لحولها ، غير أنها كانت تعد - أكثر ما تعد - للعرب وحرو والكفر والفقر وإرهاب العدو والقنص والاهو ، وبخاصة للعدو السريع الذي يقرب بين المصادات الشاسعة الفاحشة الطائفة التي كانت تفصل مضارب القبائل بعضها عن بعض ، ويميل موافق الغيث ومناكب الكلا في متناول العربي حيث كان . وهذا ما حمل الشاعرة الجاهلي على أن يفخر - بوجه خاص - برشاقة جواده وخصوره بطنه وقوته وسرعة عدوه فيشبهه بالطائر يطير بلا جناح ، وبالكوكب المنقض بقيد الأوابد . قال امرؤ القيس :

وقد أعتدي والطير في كساتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وقال الأخنس التغلبي يصف فرسه<sup>(٢)</sup> :

(١) نهاية الأرب لأبوري ج ١٠ ص ١١٥

(٢) نخبة من كتاب الاختياري ص ٥٥

تباعدني إذا ما شئت عنهم وتدينني إذا كرهوا اقتراي  
وتصدرني كما قد أوردني كافي بين خافقي عتاب  
وافتناء الحيوانات لمنفعتي امر شائع بين الأمم وما تزال أشد الأمم حضارة  
تمنى بالخيول والمهرة والكلاب وبعض الأسماك والطيور وبعض الحيوانات الأخرى  
لما تجنيه منها من نفع وفائدة .

غير أن هذه الأمم القفصرة قد تمنى بالحيوانات وهي مسوقة برغبة أخرى  
غير اجتناء المنفعة ، رغبة التلوذ والترقب . وقد عرف العرب هذه العاطفة  
وزادوا تعلقاً بالحيوان . وقد ذكر ذلك القرآن الكريم في مواضع عدة .  
قال تعالى : والأمة حاقها كبر في الأرض وماؤه ممن ماءها وكانوا فيها  
جمال حين تريحون وحين ترحون . أشار امرؤ القيس في ذلك فقال :  
كافي لم أر كعب جوداً يعني . لم أر كعباً دلت خلخال

والوامع بالحيوان لم يجر حيث هو متعة وزينة لا سبيل لللوذ غير الولع به ولما  
(بحارياً) . لأن هذا القرب الأحمى لا يصد عن الصدق والحاجة وهو النفس  
بل هو شعف مغرف تسميه اللغات الأوربية ( Snobisme ) وهو أنت شبح  
ودك من لا تريد لأنك لم تجد من تريد ، وهوى الشيء وهو كغيره . وإنما  
يفعل أكثر الناس ذلك ليرى أنهم ليسوا من المتصربين المختلفين في هذه الحياة ،  
وأنهم كمثلهم في العاطفة والسلوك . فالتبت الصغيرة تتبع ودها الشديد لتطامها  
أو كاليها أو لعبتها لأنها لم تجد في أهلها (المسكين في شؤونهم) من يبدل  
لها كل الود الذي تريد . وحبها هذا - على قوته - بموت عزيز . والقطعة  
والكعب والقيمة ليست في واقع الأمر ، الشيء الذي تهوى ، وإنما هي عوض  
وبدل من الشيء الذي تهوى . هذه العاطفة الموهومة ، هذا الوامع ( البخاري )  
من أموري العناصر الموهومة لولع الإنسان بالحيوان لدى أكثر الأمم في العصر  
الحاضر . فمت كل نجم نجد من يبدل عاطفته للحيوان لأن أمراً ما حال بينه

وبين أن يلحقها للاندان . وشغف الصغار بالخيل ذات معروف ، وحس النساء العقم  
أو المترايلات للقطط أو الكلاب أو الطيور أو الجياد مشهور : يخصصها بالاعتناء ،  
ويجدين عليها حذب المروضات على الفطيم . وعناية الرعاة ( المتزدين ) وأهل البر  
( المتزولين ) بحيواناتهم شديدة الظهور تسرع الأظفار . وتطلق الجنود ( البعدين  
عن منازلهم ) بخيولهم ، ومنحهم أباهم الود الشديد والعاطفة المشوبة وحزنهم عليها  
وغمهم إما جرح أو قتل يكاد يكون مضرب الأمثال .

والولع الجاري أو ( السوزم ) من جملة البواعث التي زادت - على ما يبدو -  
تعلق بعض عرب الجاهلية بأولادهم وخيولهم ، ودعمهم إلى أن يحرقوا اليها ما تدفق  
من عواطفهم الجياشة . "قاري" لأهل الحافى بعد أن العاشق المشبوب العاطفة ،  
الحافى القلب لذكر طيب كان يمد في الرحلة في ليلة من ظهر فرسه أو  
ناقته مفرجاً لضيق صدره ، ومسللاً لأحزانه ، وإذاً طبعه . قال طرفة :  
وإني لأمسي لهم عند حضارهم موجاً مرقاً تروح وتفتدي  
وقال علقمة الدحل :

فأنت لم تقطع لبانة عاشق بمثل بكور أو رواح مؤتب  
واصرؤ القيس الذي اشتهر بوصف الخيل والإبل كن يشكوا تنكر الصعاب  
وبتهمهم بالتغير والخيانة :

إذا قلت هذا صاحب قد رغبته وفوت به العينان بدلت آخرها  
كذلك وأني : ما أصاحب واحداً من الناس إلا خاني وتغيرا  
وقد يفسر هذا الباعث النفسي طريقة بعض الشعراء الجاهليين في نعت الخيل  
والإبل بصفات المرأة أو الصديق كقول امرئ القيس :

لها ذنب مثل ذيل العروس قد - يد فرجها من دهر

(١) جل أحد الكتاب الأمريكيين تلقى الجنود بميادهم حتى أنهم لا تطيب لهم الحياة إذا  
ماتت موضوها (رواية أخرجتها دور السيل ومعرضت في سورية في العام الماضي .

وقول عمار بن صفوان في وصف مطيته :

مشت مشية الخراف مال نخارها      وشمر عنها ذيل يرد ومنطق  
تقارب للأصوات أذناً سميمة      ونحو صيني فارك لم تطلق

وقول امرئ القيس :

وغرق كجوف العبر قمر مقلة      قطعت بسايم صامم الوجه حسان  
يدافع أعطاف المطايا بركنه      كما مال غمر ناعم بين أغصان

وقول عنزة :

فازرو من وقع القنا بلبائه      وشكا اليّ بكرة وتجمع  
لو كان بدري ما المخازرة اشكى      ولكن ، لو علم الكلام ، مكاني<sup>(١)</sup>

ويرى الأستاذ (آري) أن شعراء الجاهلية كانوا في غالب بنوعون الخيل  
بصفات الصاحب ، حتى غارب ويخفون الأبل صفت مسا .

إن قراءة الشعر الجاهلي لنجد لا شك على أن (أريج آري) كان - في  
الجاهلية - من حملة أريعت لعطف العربي على حيوان ، فتميه بوصفه . لكن  
هذا العطف الجاهلي هو من القوة والصق بحيث يستبين للقاري - في الوقت  
نفسه - أن هذا الباعث وحده عاجز عن حاق هذا العطف المتقد المتصل بل  
أن (المنفعة) و (اللهو) و (الزينة) و (الولع المجاري) جميعاً لا تكفي لتعديل  
شدة اتصال العربي بمخيله وإبله ، وحيه لها ، وتلذذه بتصويرها . إن العاطفة  
القوية التي تستمد في القصائد المقلوبة في الحبيل والابل إنما تصدر - فيما نظن -  
عن باعث آخر غير كل ما ذكرناه ، باعث أصيل في نفس العربي ، فطري في  
طبعه ، لا يشاؤكه فيه غيره من بني الناس .

هذا السبب الأصيل الذي قد يكون أشد البواعث وأقواها أثراً في إذكاء

(١) وتال البصري في العمر الباسي :

من البروق فإن بها أعطيه      نظر الحب الى الحبيب للليل

هو العربي لجواده وباقته شديد الانشائ — بعصره : عصر الحاعلية ، شديد  
الاتصال ببيئته : صحراء الجزيرة •

كان العربي في الحاعلية ونياً لا يؤمن بانفصال النفس عن الجسد ، ولا ينقسم  
( وحدته ) الى روح خالده وجسد فان يزدر به نزوح ويماديه • كان لا يؤمن  
بالبحث ولا بتطلع الى ما وراء القبر ، معنياً بالزمان الحاضر يس فيه الى التلازم  
مع بيئته الطبيعية القاسية ويحتضنه البدوي البدائي • وكانت ( مثالية ) الحياة في  
عينيه إحسان هذه الملائمة ، وكان يراها لا تتم الا بنمو كل قواء الجسدية  
والنفسية جميعاً دون أن يشطر ( وحدته ) شطرين دون أن يفضل ميلاً على ميل  
أو غريزة على غريزة • والوازع الأخلاقي المماط لأعماله هو التكيف بحسب  
مقتضيات المحيط وساعة لمصره لا لحسب والمقاييس في اليوم الآخر • فهو شديد  
البطش جبار في الحرب لأن الحرب تتطلب ذلك • وهو ناعم رقيق القلب  
إذا رأى المحبوب لأن الحموى يدعو الى ذلك • هذه العقيدة الوثنية الصحراوية  
التي تعيش في الحاضر ولا تفرق بين لروح والجسم سمته "بحسب" بأشبه بيئته  
وبين بعض الحيوانات التي تخيط به ولا سيما الابل والخيول • وهي مثله تعيش في  
زمن الحال لا في زمن الاستقبال ، وحياتها متوقفة على ملائمتها لشروط البيئة •  
بل إن نظره الدقيق كان يربيه أنها في كثير من الأحيان أصلع منه للحياة  
الطبيعية وأشد مقاومة وأهدى غريزة " : فلم يفتن قط الى أن الانسان سيد  
المخلوقات وأشرف الحيوانات ، وكانت نظراته الى الابل والخيول نظرة الصاحب  
للعاحب والأليف للأليف لا نظرة السيد المترفع للعبد الحقير • كان يرى فيها  
بعض صفات الانسان ويحب فيها هذه الصفات ويكرمها لأنها تلك هذه الصفات •  
بل كان يظن أنها تفتت إليه بعض طباعها وعاداتها

( ١ ) وفي طبع الابل الاهتمام بالنجم ومعرفة الطريق والنزلة والدوة والصبر على الحمل الثقيل  
وعلى السفر ( نهاية الأدب ج ١٠ ص ١١١ )

جاء في نهاية الأرب (ج ١٠ ص ١١٠): ليس في الحيوان من يحقد حقد  
الجل . فقد قالوا إن العرب إنما اكتسبت الأحقاد لأنها كلها لحوم الجمال ومدامتها .  
وفي حياة الحيوان للدميري (ج ٢ ص ٢٠٧) أن العرس أشبه الحيوان بالإنسان  
لما يوجد فيه من الكرم وشرف النفس وعلو الهمة . ومنها ما يعرف صاحبه  
ولا يمكن غيره من الركوب عليه . وفي طابع العرس ازدهو والخيلاء والسرور  
بنفسه والمجبة لصاحبه ؛ ومن أخلاقه الدالة على شرف نفسه وكرمه أنه لا يأكل  
بقية علف غيره .

ومن طابع العقلية الوثنية الصحراوية ألا تجعل قيمة الشيء في ذاته بل في  
نفعه وجدواه . فزيد من الناس صديق البدوي مادام ينفعه أو لا يعاديه أو  
لا يعادي قبيلته . يقال سرعة في عهد من حين إذ منحت الحرب بين القبيلتين .  
وأولاد البدوي أحب خلق الله إليه مادام قادراً على إيلائهم . فإذا خشي الفقر  
والجوع وعجز عن ملأفة ليلته الخارجية . استعطف حصة قومه . هو باك حزين .  
وفرس الجاهلي أو بدوي من أحب لأسياء إليه . وقد يؤزم على نفسه وولده  
لكن الجوع وفسوة صحر . وكرم العربي لأصيق كل ذلك كان بدعوه  
إلى نحر فرسه أو عقر ناقته . فما أقسى حياته ، وما أشد خراوة قانون الصحراء :  
الصديق يذبح الصديق يده ويظم الجياع من لحمه .

ولو أن الله سبحانه وتعالى خلق العرب غلاط الأكباد ضمفء الحس لماتت  
عليهم هذه الحياة الوثنية الصحراوية . لكنه فطرم على رقة الشعور ورهافة الحس  
وعظم المأظفة . ولا شك أن البدوي كان — حين ينحر مطبته — يؤمن بضرورة  
الأمس وينظره راغباً ؛ لكن هذا ما كان يتمتع فقط من أن يتألم ويحزن ويحس  
إحساساً باطنياً بقسوة الحياة . ومثل هذه المواقف المأظفة المشقة المكبوتة  
كانت تنجد متنفساً في حب الحيوان — ولا سيما الإبل والحبل — وفي الناس  
سواها والحديث عنها حديث الألف والحبيب ووصف أعضائها وتصوير سيرها

ونشاطها في الغور والتجدد . كيف لا وهو يلمح من عواطفها وإحساساتها ما يقربها إلى نفسه ويوصل حياتها بحياته ويمزج شعور الإنسان بشعور الحيوانات . هذه العقلية الوثنية الصحراوية بعيدة عنا بحيث لا نستطيع تصورها ، متناقضة الوجوه بحيث نشك في أمرها ؛ لكنها على كل حال عقلية ساكن الصحراء في الجمالية . وهي التي جعلت حبه للحيوان متميزاً من حب الأمم الأخرى له . فإن كانت الأمم الأخرى في الماضي والحاضر تحب الحيوان لتستفيع به أو لتلهو أو لتتخذ أداة للزينة والجمال أو وسيلة للتعبير عن عواطف مضغوطة ، متفكّتها الطبيعي لسبب من الأسباب فإن العربي الجمالي كان 'يحب' حيوانه وبخاصة إبله وخيله لكل هذه العوامل ( بنسب متعادلة طبعاً ) ولعوامل أخرى لا ترى إلا فيه ، ولا توجد إلا في عواطفه . ولقدتها الوثنية وبيئته الصحراوية ونفسه الدقيقة الحساسة المتقدة الشعور . وبش جمال الناس في العصر الحاضر يزادون يوماً بالحيوان كلما ازداد إقبالهم على سكنى المدن واشتد بدم عن الطبيعة الحية فقد أزعج العرب الجمالية به لأنهم عاشوا معه في قلب الطبيعة الحية : أسوا به وأحبوه ورأوا في الخيل والابل بعض صفاتهم فوصلوا حياتها بحياتهم وشعورهم بشعورهم وحفظوا لها في شعرهم مكاناً أكرم به من مكان !

خلدون الكنانى

( لندن )

(١) يرى الأستاذ برتراند راسل في كتابه الجديد : تاريخ الفلسفة الغربى ( أن الإنسان كان في البرية - لفظان الحيوانات لما يمكن الدن صار « لفظان الآلات » والآلات جامدة صماء وهو جسم حي ، لذلك أحسن النزلة والفرارح وحسن إلى الاتصال بالحيوان والطبيعة من جديد . م (٣)

# «الخيמיائي وحجر الفلاسفة»: عودة الحكاية المسروقة

سعيد الغاسمي\*



قامت البحيرة ليست أدري، وكنتي أبكي عليه لأنني كنت أنامل في أعماق  
عينيهِ كلمة الحقني عني، فتمتة جمالي إن  
ماتني بعيني هذه المفتح<sup>٢</sup>  
من راد باولو كويلهو، يكتب رواية جديدة عن درجيس كما كتب عنه  
أوسكار وايلد في قصصه المثيرة أنطيه (٢)  
من أراد أن يستشهد بأوسكار وايلد ليقول إن درجيس نفسه لم يكر  
سوى وهم من أوهام برجسية البحيرة بنفسها<sup>٣</sup>. وهكذا تكون البحيرة قد  
أعطت درجيس برجسيته. ثم إننا نؤكد على درجيس وأوسكار وايلد وهم  
إن الرواية لا علاقة لها بعلم النفس والتحليل النفسي<sup>٤</sup>.  
لنأمر أولاً كيف وصل، بينما نرحب. لقد وصلت هذه الأفكار من  
خلال كتاب يعرف عليه الخيميائي، وهو شخصية من شخصيات الرواية  
تظهر بعد منتصفها تماماً. ولديك فهي أفكار تترك حكايتها في الرواية  
وخرجت إلى مقصدها. أملاً يعني هذا أن هذا المفتح ليس يفتح بل هو  
حرف من رواية؟ لكنك لم تعرف دلالتة حتى الآن. شخصيته من  
شخصيات منتصف الرواية تهرب أعبائها وأفكارها إلى المفتح لتتحدث

يتعمق بعيداً برواية «الخيميائي وحجر الفلاسفة» لروائي البرازيلي  
باولو كويلهو التي ترجمها إلى العربية فارس غصود. ونشرتها الدار  
الجمهورية للنشر والتوزيع والأعلام حديثاً (١٠). ويريد في البداية أن يموت  
من ثلاثة عشر مصممها العنصر الأول، أن هذه الرواية تعود إلى العربية  
بعد جولة في عدد كبير من اللغات، بطريقة تذكر بعودة «الابن الضال»  
والثاني، أنها تدين إلى حكاية عربية سهردها الثائر في سباق المقالة  
أما مفهوم (المسروقة) فهو أن سلطان القارئ أن كاتب المقالة لا يفكر بأي  
معنى أخلاقي للمسروقة، بل يرى بالعكس أن الأدب كله ليس سوى سرقة.  
جسيمه، وبموضوع تختلص النظر إلى موضوع آخر ويختصر الأمر  
ببساطة بالإشارة إلى قصة «الرواية المسروقة» إذ يغار إلا هو  
من منتصفها مصمماً رواية «الخيميائي وحجر الفلاسفة» أمام  
موضوعه التماس. ويشير المفتح إلى أن أوسكار وايلد تصير بأسطورة  
درجيس مصمم توب درجيس بك عينيهِ بحيرة وبساعات ويد إليه  
الغابت هم بكيك أعلى جمال درجيس للمفتح<sup>٥</sup> قامت البحيرة. ومن كان  
درجيس جميلاً؟ قال: إلهة لغابات من يستطيع أن يعرف ذلك أكثر منك<sup>٦</sup>

عن القياس بين واستصرف به. إلا بوجي ذلك بأن بناء الرواية نفسه يمكن أن يكون قديماً على القصص أي استصرف بنفس سابق ما، ولكن أي نص؟ يستعرض في البداية أحداث الرواية ثم يعود إلى معرفة النص المقصود.

كان سانتياغو الراعي يقضي ليلاته مع غراعه في كنيسة مهجورة في إسبانيا حين دلفه الحلم عدة مرات بأدبه ميدهب إلى أهرام مصر وسيجد هناك كدراً يتربد بمطامير العلم لكن العجور العجوة يحثه على الذهاب، ويطلبه رجل عجور يعرف ذبنا بعد انه ملك سطوروي. وفي اسمه ملكي صادق قطعتي حجر أهرام وتوهم. يبيع خرافه ويدير البحر إلى المغرب في المغرب بعض، بعد سلسلة من المخامرات التي يتعرض لها لدى جامع بلور ويبقى عدة شهور، ومن هناك يتوجه إلى مصر في قافلة تقطع الطريق الصحراوي، وفيها يلتقي بالفيديائي الإنجليزي الذي يقوده عند وصول القافلة إلى مصر، إلى الالتقاء بالفيديائي المصري، وروث دي السون المصري، وإلى غروب تجربة الحب مع فاطمة، لفظة البهوية المصرية. لكن كيف يمكن من يبحث عن ذاته أن يفتخر على الآخرين؟ يستقر سانتياغو في رحلته صوب الأهرام بعد أن يتخطى عقبة نفيس المقياس، والخميارات المشككت والنصوص وفي نهاية المطاف. يصل إلى المشهد الذي وعده به الحلم تحد الأهرام بحجر بحثاً عن البهية، لكن حبيب من النصوص نهجه، وتصور معه ما لمعتاع استصاحبه معه من ذهب الفيديائي المصري، وما لشفره من عمله لدى جامع بلور المغربي وحين

ما هي إذا، الحكاية الأصلية لقصة البحث عن الكثر؟ هي باسار حكاية مستحددة في الله سنة ويلة. ففي اللذة بحدية والمصير من الامانة برد حكاية الداعين. دنية بهجم الفجر رجلاً مرب بعين في يده، حتى ينتهم كل ما يملك وقيل أن يفكر بالاستجداء من الآخرين، يرى في المنام من يقول له: اذهب إلى مصر وسجد هناك كراً، يذهب إلى مصر، لكنه لا يجد مكاناً لزيارته سوى المسجد الذي يقضي فيه ليلته لكن سوء الحظ يلاحقه بجمعه من النصوص تعبر من المسجد إلى بيت حجارو تصدرونهم الشرطه غير بها لا تقبض عليهم بل منهم الحدم الجعدي يسه منهم يأمر هياط العسس بجلده عدة أسبوعاً، ويستفهم منه عن سبب مبيته في المسجد فيرد عليه بأنه هم لتود من بخار، يسأله الضابط ولماذا جئت؟ يقول لأني حلمت بأن كراً باستطري في مصر لكن يبدو أن الكثر الذي وعده به الحلم هو هذه السياط التي نلتها منك. يضحك الشوطي المصري، ويقول له: يا قلوب العفر، تصدق ب لغويه الاحلام. لقد جئت مثلك بكن في بغداد في السطة العلانية، والشارع القلالي، تحت سوره في بيت ملأ، لكنني لم أكن أعجب مثلك لأذهب، والآن خذ هذه القروش، وعد إلى بغداد.

يجوز انرجح بجداسي إلى بغداد فقد كانت المعجزة التي صاف العالم المصري، حننه والبيت بيده، الاسم الذي ذكره اسمه، ومن تحت السرة التي وصفها العالم المصري في مصر، يستخرج للكثير أسى وعده به الحلم التي بقدار

## إن الأدب كله ليس سوى سرقات جميلة ونصوص تحتلص النظر إلى نصوص أخرى

يسأله زعيم النصوص عن سبب مجيئه يقول له لقد جاءني بحم وأخبرني بأن كدراً في هذا المكان بالمصري، يأمر الزعيم رفاقه بانكف عنه ويقرب له سوف تعيس وتتعلم أن لا تكون عبداً للتصديق الاحلام لقد جلست هناك عدة مرات، فكر في إسبانيا في الريف في كنيسة مهجورة يرمها الرعاة كثيراً، وفيها يوجد شجرة جميل تحتها الكثر لكنني سدد عيب لاجتار لصحراء بحثاً عن كثر وهي، عد منديعو إلى إسبانيا، إلى الكنيسة التي وعده بها حلم زعيم النصوص المصويين، فقد كانت الكنيسة التي يسام هيبها نفسها وهناك وحد الكثر ووجد خاطمة. وواته الحمدي، ولكن سي، لأن الحيد كريد مع من بعين استطوره السحوية

في رواية إذا قصداً هذا قصة البحث عن كثر وهي القصة التي تستغرق النصوص الأولى والفصل الأخير وتنتقلها القصة للأخيرة، وهي قصة «بحث عن البهية» في رحلته البطل إلى الشرق بمعية استكشاف معارقه «شافية» / «إشرافية» / «مشرقية» ولا يشعر القاري في أثناء قراءته الرواية بوجود هاتين القصتين حتى يصل إلى الفصل الأخير ففي هذا الفصل يتضح توري النصوص إلى حد كبير خصوصاً حين يكون القاري على معرفة بحكاية «الأصلية» التي تستمد قصة البحث عن الكثر وجودها منها ولا تختلف قصة لرحلة كثر عن كثر الرحال إلى الشرق، عن مثال أعين هومان همن، ولاسيما «مدهارتا» و «الرحلة إلى الشرق» وتتشترك مع هذه الأخيرة في اسم البطل وبعض التفاصيل الأخرى

لدينا سمفون عزمين من هذه الحكاية نسخة الأولى هي البهية ٣٥٦ من «أنف ليل، وليله» طبعه بولاق، والثانية نسخة يرويبا من عاصم الاندلسي في كتابه «جذائق الاراض» وأسبانيا إلى هاتين المستختين، سبق أن حلت هذه الحكاية بالتفصيل في كتابي «الكثر وانتأزل» (٣) ولكن من توجد ترجمه لها إلى الإسبانية، به الرواية وعمار لحدثها هناك نسخة ثالثة يقفها انكاتب الأرجنتيني خورخي بريس بورخيس في كتابه «تاريخ عالمي للعد» (٤) عن اللية نفسها من «الفه ليله وبهيه» رسمت بتأكد إلا ما كان ينفذه عن ترجمه امطوس عمار القريسيه «عن ترجمه بيبي الانجيد» لكنها رواه بحذف في بعض التفاصيل عن الروايتين العربيتين كما تختلف في الاسماء والنسب، إذ تنتهي بالمؤرخ الإسباني الذي يروي أنها حصلت على عهد البامون، فضلاً عن أن اتجاه الحكاية يغير من الغرب إلى الشرق، أي من بغداد إلى

صعهاً يدلأ من مصر إذا قلنا نصوص الذي يطر به المعتقد، هو مع «حكاية الصالين» من «أنف بيلة وليله»، لكن المفتح وعد بتعديل حكاية كثر عن لوسكار وإيل حكاية برجس، وصاف إليها، فهل وفي بوعده في الواقع أن الرواية لم تقرب من بيده «حكاية الداعين» سوى أسماء الشخصيات والامت وهذا شيء غير مهم في ذاته، وكثفت بأن وصفها بإضافة قصة الرحلة إلى المغرب ومصور واليهت عن الذات في أفده هذه الرحلة، وهذا يعني أن الفناص لدى كاتب الرواية هو التوسيع وليس التناقل الذي يدل النص من

ولكن هن تاتلف قصة البحث عن كثر مع قصة البحث عن الذات هي تقديرها ان القصتين متعارضتان. بالاولى ذات دلالة شرقية اشرافيه اما الثانية فاستشراقية فعلا لانها تعتمد مدعجه الخيال الغربي الهرب من الحضارة لتكسب بوحية إلى الشرق الوهمي الطرافح بالأسوار الداتية العاصمة، في القصة الاولى تنقل اتصالها باهميه «الرواية» من حيث كونها صادقة، وكادبة أما الثانية فمتعلق بالبحث عن الذات في الاولى تتراجع اهمية الشخصية يستسلامها إلى بعجه الحدث الذي يعمل عمل الدلالة في حين تلوحج اليته تماما في القصة الثانية بتورز اهميه لشخصيه المعصية بالقصديده الوافعه. وهذا هو سر الساقص الذي لا يحكي ردمه بين القصتين في القصة الاولى المهم هو الكبر الذي يظهر كدال يتغير معناه بتغير الشخصية وهي قصه لشخصيه المهم هو شخصيه، ما دامت معنية بالبحث عن تحقيق الذات البحث عن ذات بحث عن الشخصية والبحث عن الكبر بكران للشخصية وتخل عنها بذلك فالقصتان تسيران في اتجاهين متعاكسين

تجسد الترجمة العربية عنوان حبس أدبي هو (رواية فلسفية) ويحق لتقري ان يتساءل هل هذا العنوان من وضع المؤلف أم المترجم أم المترجم لم المترجم أغلب الظن إنه للمؤلف نفسه لأنه يكرر عدة مرات ولكن لا يمشي هد الحوس النصيبي تتغلا من المؤلف في توجيه لقارئ نحو سر معين من التأويل، ثم كيف تكون الرواية فلسفية أعبر بمفهوم فلسفي أم عبر بشكل فلسفي

يعرض المؤلف بهذا التصنيف على القارئ أن يكون الرواية رواية فلسفية، فليس، فليس بلرواية، أو الحكاية، تأويل فلسفي أو اجتماعي أو حتى سردي آخر، شخصيه حين تناولت تطول «حكاية الحبس» وتختلج بكونه اهمية الرواية، ويصر على إمكان ان تحسم روييتان كاديتان لموديا إلى رويي صادقة كما وجدت جميع حفاصلها تصر على اعتبار الكبر كبر بقوها أو حكايتها، بعبارة أخرى كان للكبر الذي معه به الحكاياه هو الحكاية نفسها، وقدره السرد على تحويل الممتنع إلى ممكن، واستطيع الان ان اعني إلى أحد من ذلك في التأويل قناشير إلى الشبه الكبير في ابيية بين هذه الحكاية وقصة «الرسالة المسروقة» لإدغار آلان بولتي شغل عدد من المنظرين بينهم جاك لاكاز، وجاك دريدا، وبريدار جوسس ومخالف قصة «الرسالة المسروقة» من حدثين في الحدث الأول يعلم الورير ان «سكة منهفة لفمودة مصير رسالة تركتها مكتشفة على مصيدها لعلها أن تصل مكان لإخفاها هو وضعها تحت الاعين حتى لا يترك احد في اهميمها، ولا يمتبه فيها الملك الذي دخل مخدعها على غير توقع فيستبدل الورير برسالة برسانه أخرى مشابه لها. لا تفترض الملكة خفيه إثارة ارتياب الملك وهي الحدث الثاني يدع المشهد بوب اخفاق مدير الشرطة في العثور على الرسالة في ديت للورير مع هذا بعد ذلك مرمية في مجموعة أوراق على رف موقد الورير يعود إلى بيد الورير ويمنحه تم يستبدل الرسالة بأخرى سببها بها، يشير لأكاز إلى ان محتويات الرسالة لن يعرف ابد، ولا تتركز اهمية القصة في الشخصيات.

بل في موقع الرسالة عند ثلاثة شخص في كل حد ومحدد هذه العلائق بالبرسانه استنادا إلى ثلاثة أنواع من المنظر: الأولى لا ترى شبه (منظر الملك ومدير الشرطة) والتشابه ترى المنظر الأولى لا ترى ولكنها تظن ان سرها في مبدأه من الافتتاح (منظر الملك. ومنظر

الورير في الحدث الثاني) والثالثة ترى أن المنظرين الأوليين لتركاز الرسالة الخفيه مبروصة (منظر الورير وبوبان) يرى لاكار اننا لن نعرف سمويوت برسالة لانها مصروفة مصروف الدال عند كل من شخصيات القصة هالمنصم الرمرعي هي نظرية للفحصين النفسى هو مكور الدال، وإذا كانت هذه القصة نموذج للفحصين النفسي، فإن التحصيل النفسي ذاته يكتشف فيها بصيغة سردية حكائية (5)

في «حكاية الخالمين» في ألب ليله وأليه أو في الخيميدني أو في حدة نة الأراهز أو ندي بورخيس تدور القصة حول «بوبان» لا منظره، كانت رويان بحالم الزهداني أو سميافو كادبة اضطروا ان يترك بيته (في لكابن بغداد أو إسبانيا) ويحل إلى مصر وكانت رويان بحالم (مصري كدنه أيضا، حين كتب رويان سلما ومص حلمه بالتفصيل الدقيق على الحالم البغدادي أو سميافو، وأن هذه الرواية لا تنحصر إلى رويي صادقة إلا بعد وصول الحالم وسدتهاو إلى بغداد أو إسبانيا حينئذ يقول عن مخرج رويين كاديشين رويان صادق، وإذا اتفق مع جاك لاكار في ساويله «الرسالة المسروقة»، بأن الشخصيات فيها ذات اهمية ثانوية وان المهم هو تعرف الرسالة، أو الحلم هذا، فليلا، على يكون التوسع الذي تعرضت له الحكاية بالامر الكبير لقد بقيت بنية «حكاية الخالمين» في «الخيالاني» كما هي في «ألب ليله ويلة» بالسمام والكمال بور تغيير يذكر إلا في حدود التغيرات الأسلوبية كما فعل بورخيس، إذا فما من تناص كما وعد لمصنح من توسع معه بإصاها قصة الرحله، وعسي عن الخيال ان كتاب «ألب ليله ويلة» الذي هو كتاب اسرد لخاله يقوم في لاصول على وتغلبه من الفهم المنطوق باستمرار، تعديلًا بتحويل واقتباسًا وتوتيعًا أن كل تراثة ذلك ليله وأليه هي قر «جديدة» ولا حصر لعدد المنصوصين الفني مخلوثر معه وبالدلي، فرواية «الخيالاني» هي جزء من خرا كاذبة تمردت على «ألب ليله وأليه» بالتوسع والعمق المستع تر، على خلاف الكتاب معومة عن أن الرواية شوت في ٤٥ له، ونقبت بحلها كغيرا في كل مكان. أفلا يحق لنا أخير القول إن هذه الرواية هي حكايتها العائدة إليها بعد ان تجولت في ٤٥ لغة؟

## الهوامش

١. ناولو كوبنجر الميميداني وجحر العلافه، رواية فلسفية تعريد فارس مصوب اذار الحدايمرية للثب والنوربح والإعلان، بدهاء ١٩٩٦
٢. سبق لكاتب السطور ان ترجم هذه القصائد في مجله «النقاه الاجيبية»
٣. معهود للفلسفي الكبر والتشويل، قراءات في الحكايات العربية، المركز النعيمي للورير، ر. ٩٩٢، ص ٦٧ ٦٩
٤. الترجمة الإجليزية للملك ح ١١ طبعه بغير
٥. رابا، ستر، خطابه المقدمة للمصنف، رجب، سعيد العامي حوسه العربية بفرابيث والمشر ١٩٩٦، ص ١٧٧، ويعرود من التفصيل انظر كتاب بوبرا جومس الا جلال البغدادي، مطبعة جامعة جور هونكر ١٩٨

د. نادر مشرحم هراقي - د. المصطفى روبر / ليبيا

# النيبول

## في القصة العراقية

كاظم محمد الدريه



استمر الآن وان ينصيب واخر من حبال الانسان . فوصله وانطقه  
وحمله تتكلم مع بقية ومع الانسان ليمر بذلك عما بجول في خاطره هو .  
كان من جملة النعماء الطيور كالنسر والصقر والغراب والحمام والصفير  
والأفهي والغار والعنز والغزال والذئب والحمار . والكلب قصص كثير في  
هذا الأدب حتى أن بعضهم جعل له المذكرات واليوميات . أما الخيول  
فنصيبها أوفر وينادى الى ذهننا أول ما يتبادر الحصان في ملحمة  
كلكاش وحصان طروادة ، حصان امرئ القيس وعنترة وغيرهما ، وفي  
حكايات ألف ليلة وليلة نقرأ عن الحصان الطائر ، وقد استعاره الشاعر  
الإنكليزي جوسر في إحدى قصصه في مجموعة ( حكايات كنتبري ) .

يسبح فهد بن عبد ويوت سيبيا . وقد وصف  
الكاتب البولوني فلاديسلاف حصاناً يحضر تعذيب  
مع حيوانات الحقل وطيوره . هذه أحسن وحت بكثير  
من الكتابة أن يشبهوا حياة الإنسان في المجتمع  
الاستغلالي بحياة الحصان : ( أنهم يقتلون أحياداً بعد  
أن تحود بنفسه وتشخ بعد ذلك . ثم لتتطاف مع  
أهله الذي مرق في انهر أثناء عبور مجموعة من الحبال  
التي وصفها شوبخوف في إحدى قصصه القصيرة .  
أما حصان جيخوف فهو الوحيد الذي يستمع الى ما  
يسرده صاحبه الحوذي من كلمة أوت صفة ، فالتاس  
كل مشغول بأمره .

في قصصنا العراقي ترد أحمل صورة تلعت

كان له حصان شال . ثم يوم كان للمروسية شال .  
ولي يداون الكتب خدات ، صراف من الحل وودعت  
ودكاها أمور كثيرة . أنت تعطف على حصان دون  
أشوت وحمار صاحبه ساذج يدا في صراع بطنهما  
ضد قوى خيابة . ومنهم من أعجب به جعل له  
مسدلات من الفسيفس التي أخرجتها السمينما  
وسمريون من قلنكا وحاميون ( أي أسطى ) والحد  
أدهم ( بلاك سور ) الذي استطاع كونه أن يوطفه  
يكشف به عن دغابات محتبة من المجتمع الذي ينتقل  
اليه .

الحصان في عهده القصير يجرود بكل طاقته ،  
محضاً لا يخس . ساء يعرف جهله ، لكنه سرعان ما

النظر . وقد تماوتت وجهات نظر الكتاب اليها وتوحيدها في قصصهم كل حسب غايته . فيمكننا ان نقسم ذلك الى مايلي :

- اولا : الخيل رمزاً لفكره
- ثانياً : الخيل وسيلة للمغامرة بين وصعين .
- ثالثاً : الخيل وسيلة للوصول الى غاية .
- رابعا : الخيل في الواقع .
- خامسا : حياة الخيل تمثل حياة الناس .

اولا :

(١) من روائع القصص التي تستعمل الخيل رمزاً للوصول الى فكره بديلة :

١ - « السيف » لعبد الله عبد الرزاق . يصعد فيها حصاناً يملكه صاحبه ليربطه الى جذع شجرة في منطقته رمية . يظل الحصان ايما كثره مهيباً ، يهر الحل رقبته . ثم يصود الرجل غير ان الحصان يستطيع ان يهمله . ويقطع الجبل ويطلق ولا يمكن لاحد السيطرة عليه او ايقاعه . عبر ر طفلاً استطاع ان يوقفه ويصاد به تركه . بعد به . الحصان في هذه القصة يمثل شعب . والرجل هو الانظمة البائدة التي كبلته واهميتها بعد ان استعنته اثنى استغلال . استطاع اخيراً الانطلاق والانطلاق ولم يكن لتلك الانظمة المتمثلة بالرجل صاحبه السيطرة عليه مرة اخرى بل استطاع صبي ان يصاده . الصبي هو رجل الحديد ، الذي وضع الشعب ثقته به . استمر موج ولكن بصورة غير مباشرة . ساء عبد الله . هل يمكن ان تعتبر السيف والحصان رمزاً لشيء واحد . الحصان عربي والسيف عربي ، دليل الاصل والعمرة ؟

٢ - اجل هذا صحيح وهو ما قصدت اليه .

٢ - ومنها قصة ( سهيل الحيوان احامحة ) لناصر حلوصي . هي اربعة خيول مباحة لافرة في الشوارع . يركض وراءها رجل اثني حامي القدمين في يده سوط يحول ان يصيق الشقة . يبين الحيوان حذر ان تبلغ الطرف القصبي من الشارع حيث يستقبله الأرض الرخبة وعند ذلك تصبح مسألة لسيطرة عليها طمناً يأتي مالك الخيول ويضع اسانس ويشتبه . توصل حطط حديدته بحصار . ومطاردة حديدته تنزل ذلك . نامل السانس الحيوان ملياً ثم اغلق عينه . او توحد هذه الخيول الاربعه فتستحيل الى حشد واحد . . . حصان واحد ، ثني قوى الجسد والقوائم ، يحمل فوق ظهره الواسع الى الثيرة حيث الهواء النظيف والفضاء الرحب يعبره الحواجز ويظهر به . يستمر أجنحة من طيور السماء ويسبح الى يراق او صائر خرافتي

هائل يحط به فوق قمم الاشجار العاليه . كان يمكن ان تنتهي القصة الى هذا احد ولكنها استمرت واستمرت معها المطاردة والحصار من اجل اعادة الحيوان الى الاصطبل بواسطة دمه الى طريق شقي وسد الطريق ذلك عليها بواسطة شحاحة وسيارة صاحب الخيول . تستسلم الحيوان وتعمل في الشحاحة .

او جعل الفارس الخيل الحامحة ، وهي خيل مباحة ، تعبر سيادة صاحبها ، ولا بأس ان يقع احدها على سيارته ويضعفها ويتضعف او يتكسر هو ايضاً . فتحقق لسانس ، الذي هو اقرب الناس اليها الحريمس عليها ، تحقق اميته بالانطلاق والتحرر . لو فعل ذلك لاستطاعت القصة ان تدخل في عالم ارحب يوحى بالامل ، فام لا يمكن ان يفسى . فصاحب الخيل يمثل الاستغلال والخيل تمثل الشعب الطموح لتوئب نحو الافضل .

٣ - وقرنا الى جو خيول اسباق هذه تأتي ( ساعات في حياة اعوس اسمية ) لموفق خضر ، سانس يعلق الخيل . يكن وزوجه في الاصطبل برعيان قريب اسمها حميدة . يرزق الزوجان بطعمه يسمانها سوسن . تدوس الفرس سوسن ، تتوب اطعمه . تكاد الام تجن ، غير ان الاب لا يهتم كثيراً بالفارس هذه كل عالمه . فهي اذا ملاقات في السباق فكانما ستولد سوسن من جديد كثر صحة وعامة مثل حميدة . ولكن اعوس تحس بوح اسانس يشج نموه ويدكر آنذاك اسمه سوسن .

سألت يوماً موفها :

- هل تعتبر الفرس بديلاً لشيء آخر ؟
- الفرس يمكن اعتبارها رمزاً للانظمة .
- وفوزها ؟
- معقد الامال وتعويضاً عن سوسن . فاذا ما فازت فكانما ولدت سوسن من جديد .
- اي ربط ؟ وما سوسن اذن ؟
- يمكنك ان تقول انها المقاومة الفلسطينية .
- الفرس لم تطلب وما عاد صاحبها مرفوع الرأس .
- الفرس هنا هي الانظمة المول عليها خطأ . والامل معهود في ولادة جديدة ، من غير الفرس ، هي المقاومة الفلسطينية .
- اذن التشجيع وتذكر وجه سوسن هما نوع من الامل ؟
- اجل .
- ليس الوصول الى الرمز صعباً ؟
- ٤ - ( اسهم في العانة ) لاجد خبف اقرب الى قصة اسيف . فهنا يرمز للحصان بالاسهم وفي تلك

ب من القصص ما تستعمل الحصان رمزا للوصول الى فكرة هي الجنس :

١ - ( الرحيل على جواد ادهم ) لكمان لطف سالم .  
س الجواد في هذه القصة سلا بل القصة هذه تصور شخصا مستوحدا يشعر بالحب السسي ووجنه وشوق الى انجاب ابنة .

٢ - ( المصباح ) عازي العبادي . قصة امرأة تركت زوجها . الحبل في القصة ترمز الى الرجل .  
الزوج المعهود . الحصان هنا رمز المحولة .

ثانيا :

اما القصص التي تستعمل الحصان للمقارنة بين وصفين فهي :

١ ( الحصان ) لهندي عيسى نصر .  
حصان سباق شاح . امر صاحبه اسانس بالحصان منه . وشيخ سكن في بيت به المروج .  
قل الابن بوجته عنه ارسله اليهم فاعادوه .  
س اخطا المواقران . خط الحصان وحط بشيخ . يدخل منها في المظن خط ثالث . خط اعطاه الحفلة . حوار حول «عصافير» . قلتمى الحطوط الثلاثة عندما يطرد الحصان من الاسطبل . ويقترب من باب المحبسة . حوار بين الطفل والشيخ . في وصف الشيخ لخصيان وصف لحيه :

- لقد هزم . ولم بعد يريد احد .

الطفلة - لماذا لا يريد احد ؟

الشيخ - لم يعد ينفع .

- ففتح الباب

- ارفعني الزلاج

ولكن الحصان تحرك مبتعدا عن انظارهما بدل ان يدخل . ينهار شيء لثقل على الأرض في الخارج . عرف شيخ انه موت الحصان . تلح الطفلة على رؤيته وهي لا تعرف مصيره طيما . يحاول الشيخ بمختلف السبل اعاد فكرها عنه .

- جدي ، اين ذهب الحصان ؟

- ذهب لينام .

- لينام ؟

- نعم . وهو لا يجب ان يراه احد وهو نائم .

عاد الابن وزوجته .

الابن - من فتح الباب ؟

الابن - انا فتحت .

- لماذا

- ليدخل الحصان .

الزوجة - الم اقل لك ؟

الابن - اي حصان تتكلم عنه .

الابن - حصان عجوز مريض مر في الصباح من هنا .

بالسيف . وكلاهما يرمزان الى الشيء نفسه :  
الشعب والعارس هو قائده .

وسلط غابة كثيفة ، ترك الفارس حصانه يحدو بحرية والسياب مع حركة الريح . واضح ان الفارس يعرف طريقه الى هدته . لهذا كان يسي . يتساقط مطر ، غير ان الفارس يحس ان الظلم سيال منه . وقد استبدان بوصوح ان احتراعه للعدبه لن يتأني له بسهولة وييسر ، فلكر الحصان وعاد للكر ثانية وثالثة وتكررت الضربات الحفيفة . كانت حركات الحصان المطوعة تحل بين صرية واحرى . فادرك الفارس الصعوبة فقال : لا محال . لا محال ابدا . لم يكن ذلك مطرا بل فيض من الضباب يعطي اشجار الغابة وتحبها . انه يخترق حذاره من تلهب الابيض . فالعانة والتحيل والمطر دلالة الخير غير ان ذلك منطلي بصباب المصاحب . ومع ذلك فقد ظل يواصل السير من اجل الوصول الى الهدف .

٥ - ( الصبي والحصان الابيض ) لهنام توفيق الركابي  
ارمز في القصة مباشر اكثر مما لدى عبد الله واحمد حلف . فالصبي هو يبحث عن حصان ابنة الابيض كاشيخ بعد ان قتل ابوه الذي كان يحدث اصحابه عن اشتراك جمع في صوارد اسلاد وحقق كل فرد في اظهار حذاره وكعازي من احب عد اقص ومن اجل ان يسود ايدل الاجتياهي يجمع الامراء . وكان يقول : اذا لم يكن الشعب اما عسجا ابي اقصى حدود الطاقة للكلام عن الحرية مع وتفصل . انه يتحدث بلسان جمهور كامل وليس بلسان فرد . انه اشتراكي متزم . نظم الفلاحين اصحاب ابنة انفسهم في مزارع جامعة . فكانهم صاروا يصون حلا واحدا لا مجموعة حقول .  
يأتي جماعة الاب الى الاسن يطلبون اليه الانضمام اليهم . غير انه يبحث عن حصان ابنة الابيض كاشيخ . يأتي اليه الحصان فيركه ذاهبا نحو قرية الفلاحين . فهو لا يستطيع الانضمام التي جماعة منظمة دون فكر هادف . لذا ركب افكار ابنة الناصعة البيضاء كاشيخ ليواصل الرحلة مع الجماعة .

٦ اما ( حصان ) موسى كرمدي فهو بطل من نوع متميز وهو مثل فارسه معمم العز في خلفه من حماي الطبيعة . انها مسرح بهذا الحصان ولعبه وحرية غير انه انقلب ابي ميدان معركة وصار منعم العز وحصانه هدفا لقناصة من الاعداء . صاب منعم ويحتفي بين الاعمال . ولا يجد الاعداء غير الحصان الذي ابي ان يهرب دون صاحبه من المعركة . فينتقمون من هذا اسفل . ينقل فيه حكم الاعداء . عاد الفارس يحمل شيئا من الحصان ، عاد بحمر رائحة حصان .

## — وهل دخل الحصان ؟

— لا .

الروحة — هل صدقني .

واجه الأسى اياه في حق : نهب عصر اليوم الى  
يأخي سالم . لقد سال عث .

لم يقل الاب شيئا . اطرق . احمد المحمد لحده  
الاسر اوجعته تسلجات سريعة متلاحقة . لقد حارب  
نهاية الحصن الآخر . في مثل هذا الحوار السيطر منه  
هندسي محكم بديع فيه اسانية رائعة مؤنة عن  
النهاية . . . نهاية الحياة . . . عند اناس لا يهمهم سوى  
النعيم الابي . .

٢ — ( انطاف ) قصة لطيفة تدلني . يمكن ان تصد  
هذه القصة نقطة تحول عظيمه في قصصها الممزوجة  
بالشاعية والشاعرية . الشعر هنا لم يضع على القصة  
مثل بقية قصصها والاسلوب الشعاعى عزال متحكم في  
بنائها . بل يمكن ان تعد هذه القصة من روائع قصص  
الواقعية التي توء بكاتبة مكانه لاثلة بين كتاب القصة  
اشميين .

رجس اسرع انواره رصه . عطر راب . .  
جمعت قوسه فالتقه رصا . حملها هدير مكاس  
الاصلاح الزراعي . فاصبح مدحرا لا يسع ا .  
الا سكار . في ايام حي التمر ياتي الصمد يجمع ما  
جوه ولم يمي له مد ذك غير روجه اب وممره  
راولاده اثلاثة من روجه الابوي . بالروحة البقية كانت  
تعد ويحبها ( جميل ) موظف الاصلاح الزراعي . في  
مد انماور في ارض عمه . الروحة وعرس حسنت  
القصة موارنه بين حاتين . حياه . بروحه امله وجاه  
عرس .

— اني ازاله ملكت لطول ما امنتت بي وبها ؟

— ومن تراه سيعتني بكما عري ؟

— عليك ان تحبها لانها اهل للمحبة .

— ان احبها ولكن ما اعائده . نربي قوسا معطلة .

— لا تمتطي . نديها ونزعاها ثم نسجتها . .

— ما الفائدة ؟

اسمعت اعاصه حياة الروحة على حياة العرس  
بصوره حبه عر معينه . اقتربت الروحة من عرس  
تعدتها :

— كم سطول حسنت ؟

وتخضب زوجي — اعلم . . . ما اصا ساعمل  
معهم لسجر انطاف . فلا نقى . اظك تستطيع  
الاعتماد علي .

— لا . هذا غير مناسب . انت سـ . . . على العمل  
فقط . وتذهب . وها تلثقي بحمل . وشتر اللعاء  
كوا من النار . غير ان الروحة اعنيه عقيمة شان الغشيب  
الترويات وغيرهن . ينهي الماضي بوضع حد صارم  
له :

— ان ابأس ومن اخو من امل و . .

— الي زوجة صحت يا جميل .

— اعلم .

وصلما اختفى في عطلة الدرب اجهشت بالككة .  
وتدفع الرجل نصف المقعد غرله على زوجته  
اعنيه وحده للتسلط . ان يتمها على فرسه الى البنان  
حيث جسي اشمر . رأى المكثن وسمع هدير في  
بحقول . طله خشي ان تصاب العرس باندر مرة اخرى  
وهو متفعل هائج المواطف . نزل عنها . سال عرق  
فزير هي حبه . خطا بحر الجدول ولها بيترد .  
رلق وسقط وسط الجدول لا يستطيع حراكا . . صرح  
طالبها الاغاة . . . ضاعت صرحته في اشتداد صهبها .  
٣ — ( العرس المحتصرة ) لوفى حصر . مقارنه مبشره  
بين حاتين : حياة فقيرة غير مطمئنة تتمثل في عاملين  
مكلمين يربح انماض اسطبلاب قديمة . هناك  
فرس عجوز تركت لانها لم تعد صاحبه للسباق .  
قال احد العاملين .

— انها وحده وهربة مثلك . هن تصر حاتنا  
حين لا سا وحده مثل هذه عرسى . سباق  
ساعات ارمس ساكن ما يسد ومعا ورمق اولادنا . ان  
بي ولاد كثر عر سا حين نتعب في النهاية سرل  
وحديس مثل هذه عرس وسط الانعاض .  
حبه الآخر مكللا :

— قلجملنا اسه على كل حال .

ويحمده لانه يستطيع ان يعمل وكله اسهل اب  
بدل الحبة الى افضل قنول .  
— اقول احبانا : متى بكر هؤلاء الاولاد ليمسقوا  
احسن مما كنت اسبق به الحبة . . . وبما ستكون  
الحبة اروع بالسبة . .

— شيء اكيد انها افضل وقد اصحت فعلا افضل  
نفسل اتماهم والحادهم في بقائهم وزعانة الدولة لهم .  
نات القصة هذه الاشياء بصورة مكشوفة مباشرة  
ما لم تقله القصص الاخرى .

٤ — ( الحبول ) لعبد الرحمن معبد الربيعي . القصة  
ثلاثة خطوط : الخط الاول لمسافر عربي في اوروبا  
يكشف حواء الحياة فيها وتعاها وجوع شبها  
لكل شيء وشياعهم .

الخط الثاني للوزير سالم المهمل واهله وحروب  
وانداسه على ظهور الخيل .  
الخط الثالث : المواجهة بين انطفي . ولكن لا  
يمكن ان تمنى الانسان داخليا رغم التناهم بينهما  
طهري .

٦ — ( ساعات كاحبول ) لحمد حصر . تبين حياه  
اصحاب من الماضي معلقة بخط البي اعاض  
متعثلا بفصل ساعات قديمة كان يشتغل اول امره  
تدريب الخبول في اليمن الى خارج الوطن .

يشبه الساعات بالحيل ، دقائقها يوقع سنابكها ، روعة القصة تنجني روعة الأجواء وأوصاف الحوار حيث كل كلمة وصورة وحديث ملحوظة بحثا لتسني صرحا ممردا اذا خفت منه حجرا بان العيب كانه من مخلوع في وجه صوبح .  
ثالثا :

#### الحيل وسيلة للوصول الى هدف :

١ - ( شبكة الحصاد ) لكاتب هذه الدراسة

قصة صراع صامت بعد ثورة ١٩٥٨ مباشرة بين الفلاحين الذين حصلوا على الأرض وبين الاقطاع المتمثل في القصة . بحميد الذي جاء في يوم الحصاد يسفر الفلاحين بالحرش يحدى اعمالات اليدويات اللواتي جنن للمع في ثقل الحصاد . كان ينحرشه بها يريد اعمال ممركة فهو يعرف انهم من يصروا على تصريفاته وقد يضره احدهم فيروح يشكوهم فيؤدي بهم الى التوقيف كي يعيدهم عن الحصاد . الفلاحون في حيرة من امرهم : هل يطردونه ويضربون حصاد موسم مقابل الحفاظ على كرامتهم من انهائه . ام يستكون ويقتلون المهابة . ولن يقلوا . تعمل البدوة حصانا لتقل شبك الحصاد من لحمل ابي البيدر يستعمل حصيد احمر . وبين البيدر والحقل يقوم الاثنان بمسافات وحركات على ظهري حصيدهما . تستطيع البدوة ان تقلب حميد وشكته من فوق ظهر حصانه فتحص منه الضحكة الجميع وتخربه فيوسي مبتعدا تاركا حصان الفلاحين الذي استعمله . وبذلك تكفيهم اشر وتحل الازمة المؤقتة آنذاك .

٢ - ( درس الحواد الادهم ) لسلمان عبي التكريتي . تمثل فيها العروسية والشهامة ، يقدم فارس خارج على القانون ( ايام العهد الملكي ) على حواد ادهم . يجد رحبن بخفران قبرا لعنة . يستطيع ان يعرف مصر العنة الجليلة على حافة قبرها ينظر صبرة . يخطف هذا الفارس بنذقية احدهما ويحصرهما على سبيل مصتهم . العنة متهمه في حبتها يطلب منهما الرواح بالعنة تحقنا لامرهما . يشت فعلا بطلان الاشامة وتظافة سمعها .

٣ - ( اعرسان ) لحالد حبيب ارأوي .

حيثان هاربان من الشيخ وجماعه . يجمع فرسان الشيخ يهرمهم الحبيب العاشق . تنعمهم مرة اخرى اخوة انجبية ، يسمونه نبي على انقام رباته ظالم الشيخ لهما والنحائهم الى جماعة اخرى . يعطف أبناء عمه عليه وعلى احتهم . ولما ياتي الشيخ مرة اخرى بجماعة اكبر يهرمهم اناد العم شر هزيمة . القصة من حكايات اسدو وليس للقاص فيها سوى النقل وهي تختلف تمام

الاختلاف عن قصص خالد حبيب التالية حيث تعبّر بأسلوبه الخاص .

#### ٤ - قصة : محسن الخفاجي

قصة صبي كان اخوه الاكبر يطلب اليه ان يكون شجاعا . ويستطيع الصبي ان يثبت ذلك بتعلمه ركوب الخيل ، والسباحة زيادة على ذلك . غير ان الاخ الاكبر ميت الآن والصغير فرح بلوغه الهدف الذي كان يرغب فيه اخوه . انها تذكرنا بالخط والنظ والسبح في الشط .

رابعا :

#### الخيل في الواقع

عبر عن هذا الواقع خير تعبّر العامل في قصة ( الفرس المحضرة ) لموفق خضر . بعد حياة نحر ، ذل . تنتصب امامنا صورة ( الحواد الادهم ) .

١ - ( خيول مسنة ) لغازي العبادي .

العصه عن حصانين من خيل السباق . غير انهما بعد ان يمر الايام يؤلان الى جر عربة ، ثم يطردان لنفعا ويتحولوا الى وليمة للعرسان والحداء والكلاب .

٢ - ( الحصن ) لملك المطلي .

يجلب هذا الحصان انتباه الجميع فهو يعلا الريف الجنوبي بكل رحمانه عملا وصخبيا وجريا وصهلا . يأتي صاحبه حاملا ماء ومرشاة باصة ويتكلم معه . يثالي الحواد متكررا نظيفا . ثم يحدث ما يحدث لكل خيل .

٣ - هل لنحياد سوق ؟

نفس ان يذهب سجنول يظهر انحصان في شوارع حي الاصلاح الزراعي مكدوحا مضبرا . تشقت فترته جروح عديدة . ثم يطرد ويحصب ويضرب بكل شيء . يحاصره اجمع دون رحمة ، كانه عدو ، وكأنه لم يكن بطل الامس ومثار الاعجاب . ثم تأتي سيارة اربال وتدوى في الراس طلفة بين العينين .

٤ - ( سقوط حصان حسن المشاي ) لكاطم الاحمدى

تميز هذه القصة عن غيرها بأسلوبها وامادتها من تراث الحكاية الشعبية . زوجة يتابها القوي . لذا فهي تنظر . . . لتنظر زوجها . ليست همومها وقتها على زوجها بل على الحصان المريض : تخشى ان يموت . فهو عائلهم منذ خمس سنوات . يجري حوار بين الحصان وصاحبه . يكشف الحوار عما يدور في فكر الرجل واستعراض قيم الانسان . يعامل الحصان كانه انسان صديق حميم يترتب عدم انفرط به . غير ان الحصان تمرد على صاحبه الجديد . فهرب ويعود قصص تستمر وضع الخيل لتعرض وضع البشر :

#### خامسا :

قصص تسمير وضع الخيل لتعرض وضع اشر :

تقتله . غير أنها تمحج في النهاية ، وتجد أبها الذي احتطمه أيوه مها وهو صغير . تعيش معه تسريح لها قرصه قتل الذي اعتدى عليها غير أنها تطرده بحسب .

القصة امكس مرمب لايم المباني التي أويست . هناك قصص كثيرة تذكر فيها الخيل لأسباب كثيرة في العنوان وفي المتن تشبيها أو استمارة كما في قصة خالد حبيب الراوي ( الحبول مركض والفرسان بفحكون ) و ( تاريخ الفتلة ) لحملة اللامي حيث تشير العلف المهر والجواد والفرسان إلى القوة الفكرية السياسية . وقصة ( الحصان الجامع وقيمته ) لسحرة المانع ، وفي قصة ( رغبة القرد ) محمد حفيظ نرد الحبول في صورة عى حصيرة حدارية لشين الفحوسة عند الرجل .

أما قصة ( الحصان الاحضر ) بنير أمير فهي مجرد وصف لخصيان يلبس ثوبا احضر في مواكب تشبيه بمركبة العلف وخوف طفلة مه لأنه غريب الهيئة .

فكما استعادت ، انهم يقتبون الجياد ( لعطة واحدة يقتل فيها جواد بعد ان تستعد قواه تستعمر الرواية حالة الانسان في مجمع أسفلاي إلى أبعد حدود الاستغلال . ساق ولكنه ليس للخيال وإنما للمطولة في الرقص ، الفائز يحصل على جائزة . غير انه لا يحصل منها في النهاية على شيء . يستعطف منها بل كلها لمصاريف : الأقامة ، الطعام إلى غير ذلك .

مثل هذه القصص ، الخيل ليست ابطلا إنما تذكر في عنوان أو في جمل عابرة من أجل أن توحي بالجو الذي يريد الكاتب قصته ( جواد السحب الداكنه ) لعبد الجليل المباح .

هي الرواية الوحيدة التي تتناولها الدراسة من بدوية أفتنصها حفيظي . عملت منه وهربت من أهدا على جواد نقلها إلى حاة كها ملبدة بالسحب الداكنه . تتنمل من معنى إلى آخر وهي تبحث عن الذي اعتنصها

#### المصادر :

- ١ - السيد . عبد الله عبد الرزاق مجموعة لأوسية جلد الأرض وزارة الإعلام ١٩٧٦ من ٥ ومجلة الآداب العدد الأول ١٩٧٢
- ٢ - سهيل الخيون المباحة - ناطق خلوصي الفكر أسطرد عدد ٢١ تلومخ ١٩٧٦/٩/٢٥ .
- ٣ - ساعفات في حياة المردم الشعبية . موني حفيظي مجموعة المقامات في ١٩٧٢ غير ١٩
- ٤ - السهم في القافية - أحمد خلف - مجلة القاد ،
- ٥ - قصي والحصان الأبيض - هشام يوسف الأركسي - مجلة الفاد ،
- ٦ - الحصان - لوسى كريدبي ، مجموعة قصص مختارة من أيد القومى والإسراكي ١٩٧٧ من ٢١٢
- ٧ - الرجل على جواد أدهم - كمال لطيف سالم ١٩٧٦ من ٢٧ .
- ٨ - المصباح - غاري الميادي - مجلة الفاد ،
- ٩ - الحصان - عدي ميسر الصقر - الآداب العدد ٢ عام ١٩٧٢ .
- ١٠ - القطار - لطيفه الدليمي - صديق الثورة العدد ٧ تاريخ ٥ تشرين أول ١٩٧٨ .
- ١١ - القوس المنقشرة - موني حفيظي - مجموعة نهار متعلق من ٢١ .
- ١٢ - الحبول - عبد الرحمن الربيسي - تونس ١٩٧٦ .
- ١٣ - سادات كاحبول - محمد حفيظ - في درجة ٥ موني ١٩٧٨ من ٧١ .
- ١٤ - شبكة الحصان - كاظم سعد الدين ، كتبت عام ١٩٦٠ وتشرت في جريدة الشعب ١٧/١٠/١
- ١٥ - فارس الجواد الأدهم - سلمان علي التكريتي - مجلة المثقف ١٩٦١
- ١٦ - الفرسان ، خالد حبيب الراوي ، الثورة العربية ٢٨ / ١٠ / ١٩٦٤ .
- ١٧ - منه يحسب احتياجي - فاني اسمها وعدد مجلة الألام .
- ١٨ - حيون مجلة غازي الميادي - الفاد ،
- ١٩ - الحصان لماك انطلي - الفاد عدد ١٥ تاريخ ١ أيلول ١٩٧٦ .
- ٢٠ - سقوط حصان حسن المشاي - كاظم الأحمدى مجموعة هدم شجرة العمر ١٩٧٥ .
- ٢١ - جواد الحب الداكنه - عبد الجليل المباح ١٩٦٨ =
- ٢٢ - بخيون تركض والفرسان بفحكون - خالد حبيب الراوي مجموعة القاع ١٩٧٠ من ٤٢
- ٢٣ - تاريخ القنن - جمعة اللامي ، مجموعة من قنن حكمة الشامي ١٩٧٥ من ٧٢ .
- ٢٤ - الحصان الجامع وبيئته - سمير - مجموعة المقامات ١٩٧٦ من ١٩
- ٢٥ - أمية امرد - محمد حفيظ - مجموعة لمكة السوداء ١٩٧٢ .
- ٢٦ - الحصان الأخير - مجموعة قصص كتبت كل قصة بالاشتراك . ناجي جابر ،

منير أمير ، عبد الله جواد عبد الله حسن ١٩٥٦ .

## 1 - مدخل:

«الدراسات السردية» المتخصصة في ظهرت النقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وشغل بها كثير من النقاد العرب بين رافض لها أو أخذ. وهذه الحقيقة التاريخية ينبغي ألا تطمس أمرين أساسيين في هذا الموضوع، أولهما أن عناية النقد بالآداب السردية قديمة في الثقافة العربية، وثانيهما أن الاضطراب لم يزل يعصف بالدراسات السردية التي لم تستقر فرضياتها الأساسية، ولا مفاهيمها، ولا طبيعة العلاقة بينها وبين الآداب الذي تقوم بتحليله.

من الصحيح أن طريقة النظر إلى النصوص السردية تغيرت جزئياً، لكن ثلاثة عقود من الممارسة النقدية كان ينبغي أن تقضي إلى دراسات متماسكة تقدم رؤى مختلفة للآداب السردية ووظائفها، وتحدث تغييراً في الدرس

الدراسات السردية

العربية

واقع وأفاق

عبدالله إبراهيم

الجامعي الذي لم يزل يئن تحت وطأة المفاهيم القديمة للنقد، ويتبغى القول أيضاً إنه لم تُقبل نظريات النقد الحديثة بصورة كاملة في الأوساط الثقافية والجامعية، وذلك أمر يتصل بعدم تبني فكرة الحداثة في تفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية. ثمة دراسات سرية متفرقة، وتحليلات معقدة، لكن انفلاق مجتمعاتنا على نعط نقددي من الفكر والعلاقات أدى إلى عدم اعتراف بأهمية هذه الجهود المتناثرة، بل هي تتعرض لمزاحمة خطيرة من الفكر التقليدي الرافض لكل ما هو جديد بدواع كثيرة.

انشطرت المواقف حول الدراسات السردية، فمن جهة أولى سمعت تلك الدراسات إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانتطابات الشخصية، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة، إلى تحليل الأبنية السردية، والأسلوبية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي تتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النص السري ومن جهة ثانية هامت الشكوك حول قدرتها على تحقيق وعود المنهجية والتحليلية، لأن كثيراً منها وقع أسير الإيهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمعقولات السردية دون الأخذ بالحسبان اختلاف السياقات الثقافية للنصوص الأدبية. وحينما نردم وصف واقع الدراسات السردية في النقد العربي الحديث، فنحن بإزاء اختيارين، فلما أن نتعقب خطياً جهود

النقاد المعاصرين بطريقة مدرسية، أو أن نتخطى ذلك ونستفيد من مكاسب التاريخ الحديث للأفكار، حيث تصبح الظاهرة المدروسة موضوعاً لتحليل متنوع الأبعاد والمستويات. والاختيار بين هاتين الطريقتين هو اختيار بين رؤيتين وموقفين، فتبني معطيات تاريخ الأفكار الخطي سيدفع بفكرة الوصف دون القيمة، والأخذ بمكاسب التاريخ الحديث للأفكار الحديث سيدفع بفكرة التحليل والاستنتاج واستنتاج المعرفة إلى مداخلها القصوى؛ ذلك أن علاقة النقد بالأدب ليست علاقة هيدية وشفافة، إنما هي علاقة تلام وتفاعل، فهم يتحاوران ضمن نظام ثقافي موحد من الإرسال والتلقي، ولا أجد جدوى معرفية من الأخذ بالاختيار الأول، اختيار الوصف والمعاينة المجردة، إنما أدهو إلى توليف الإمكانيات المتاحة للاختيار الثاني، فذلك سيجعل من الدراسات السردية موضوعاً لتحليل متشعب يستكشف واقعها، ومشكلاتها، ورواياتها، وأفاق تطورها، ضمن سياق الثقافة العربية الحديثة.

## 2 - المرجعيان:

حينما نبحث واقع الدراسات السردية العربية فليس من الحكمة تخطي المرجعية النقدية الحديثة، فالتطورات التي عرفتها نظرية الأدب في القرن العشرين جهزت السردية، بكثير من الركائز الأساسية

التي أصبحت من أركانها الأساسية. ومعلوم أن مصطلح «السردية» *Narratology* مرتبط بمصطلح أقدم وأشمل، هو «الشعرية» *Poetics*، والعلاقة بين «السردية» و«الشعرية» صحيحة في التصور العام لنظرية الأدب، إذ مالبت أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، واستقام لكل منها خصائصه الأدبية المعيزة، فانبثقت حاجة منهجية ومعرفية لتوسيع مفهوم نظرية الأدب لتتمكن من شمول الأنواع الجديدة وباستقرار الأشكال الأساسية للسرد في العصر الحديث، أصبح من اللازم أن يُستحدث مفهوم معبر عنها، وإطار نظري لتحليلها، وتصنيفها، وتوليها، فظهرت «السردية» التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السردية، ثم وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب، وأساليب، ودلالات

وإلى «تولدروف» يعود الفضل في اشتقاق مصطلح *Narratology* الذي نحت في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النقدي الجديد المتخصص بالدراسات السردية. بيد أن الباحث الذي استقدم على جهوده بحث «السردية» في تيارها الدلالي، هو الروسي «بروب» وقد بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة، واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السردية والدلالية، وماليت أن أصبح تحليله للخرافة مرجعاً ملهماً للسرديين، فراحوا يتوسعون فيه، ويحققون من إمكاناته

النظرية والتحليلية. وقد أطلق «روبرت شوان» على هؤلاء «نزية بروب» وفي طليعتهم. فريماس، وريمون، وتولدروف، وجنيت، وبالنقاطها رأس الضيعة من بروب، وسعت لربط المفهوم بحيث انتهى الأمر به ليشمل كل مكونات الخطاب السردية، فظهرت «السردية» التي تطلعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السردية، ثم «السردية التوسيعية»، وهدفت إلى اقتراح نماذج قياسية كبرى تستوعب الاحتمالات الممكنة للأفعال كافة داخل العالم السردية للنصوص الأدبية، وحاولت الإفادة من المعيار اللغوي الذي أسس له «نوسوسير» في حقل اللسانيات الحديثة، فلكي تتمكن الدراسات السردية من معرفة طبيعة الأفعال السردية ينبغي أن تعتد مقيراً قيسياً لذلك وانخرط عدد كبير من النقاد في هذين التيارين الكبيرين، الأمر الذي رسخ من مكانة «السردية» وإشاعتها في العقد الحديث. واعترف بـ «السردية» نقدياً حينما أصدر جنيت كتابه مخطاب السرد، في عام 1972، وفيه جرى تلبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود «السردية».

لم تبق «السردية» مقترحاً نظرياً جامداً، إنما ربطت بنظرية «التلقي»، وهي نظرية تُعنى بتداول النصوص الأدبية، وكيفية تلقيها، وإعادة إنتاج دلالاتها ضمن السياقات الثقافية الماضية لها. ونظرية «التلقي»

مترجمة أو مكتوبة بالعربية مباشرة مكّنت  
النقاد من الاطلاع على التطورات الحاصلة  
في هذا الميدان

وعلى الرغم من ذلك فلم تكن  
الحصيلة مرضية بما يوافق الاهتمام الذي  
بذل في هذا المجال، فكثير من المفاهيم  
الجديدة أقيمت في غير سياقاتها، وفي  
حالات كثيرة وقع تعسف ظاهر في تطبيق  
نماذج تحليلية اشتقت من نصوص أجنبية  
بالفرنسية، أو الإنجليزية، على نصوص عربية  
دون الانتباه إلى مخاطر التعميم واستعيرت  
طرائق جامعة صُنّت أنظمة تحليلية ثابتة وكلية  
**لا تتغير** بتغير النصوص وسياقاتها الثقافية  
ومن الطبيعي أن يرتسم في الأفق تكلف لا  
يُضفى؛ إذ تنطع للنقد أفراد أرادوا إبراز  
قدرتهم على عرض مفاهيم السردية، وليس  
توظيفها في تحليل نقدي جديد، وكل هذا  
جعل تلك الجهود تحوم حول النصوص، ولا  
تتجأ على ملامستها ويمكن تفسير كثير  
من تلك العثرات على أنها نتاج الانبهار  
بالجديد، وانعاء الاقتران به، وتبني مقولاته،  
دون استيعابه وفهمه، ونحن نمثل النظام  
الفكري الحامل له.

وفي ضوء علاقة بعض النقاد العرب  
الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى  
المفاهيم والنماذج التحليلية، ونذر أن جرى  
اهتمام معتمّق باستكشاف مستويات  
النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحاً كان

اكتسبت قيمتها التداولية حينما رُبطت بنظرية  
«الاتصال» ولهذا سرعان ما أصبحت نظرية  
التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثرت  
والسردية، إذ أصبح التراسل بين المرجعيّات  
والنصوص هو الموضوع الأساس للدراسات  
السردية، فليس المرجعيّات وحدها التي  
تصوغ الصفات النوعية للنصوص، إنما  
تؤثر تقاليد النصوص في المرجعيّات أيضاً.  
ويظل هذا التفاعل مطّرداً وبسط منظومة  
اتصالية وتداولية شاملة تسهل أمر التراسل  
بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة  
لكل من المرجعيّات والنصوص.

3 - المكاسب

هذه الخلفية الثقافية والنظرية التي  
أورثنا طرفاً منها في الفقرة السابقة كانت  
معلومة ومجهولة لكثير من الذين انخرطوا في  
الدراسات السردية كانت معلومة بتفاصيلها  
وقيمتها لقلّة قليلة منهم، ومجهولة للأغلبية،  
ولا أقصد بذلك حكماً يختص السرديين  
العرب إنما لأبد من تمثّل مكاسب نظريات  
النقد الحديثة قبل الانتقال إلى الممارسة  
النقدية الفاعلة، وإنتاج معرفة جديدة، فالنقد  
ممارسة فكرية منظمة ومنتجة وينبغي ألا  
تترك للأهواء والانطباعات، وكأن العالم لم  
يشهد تراكماً عظيماً من المعارف والثقافات  
وقد أسهم نقاد عرب في التعريف بالخلفية  
النظرية للسردية، وبالإجمال توفرت مادة

استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف حصائص تلك النصوص، إذ قلّبت الأنوار، وأصبحت النصوص دليلاً على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت للقولات السردية شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصاً وغير مكتمل، ولا يرقى لمستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السرد، ولهذا شغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي افرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم القولات دليلاً للتعرف إلى النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية

إن علاقة مقلوبة بين السردية والنصوص الأدبية ستدّخني لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تفتيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداةً للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تزويق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج

الافتراضي تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص كانت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض بها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السردية، إذ توهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات، أو عرض النتائج التي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، وكل ذلك يتصل بحالة ما قيل ممارسة النقد، أي بالمرحلة التي يبدأ فيها الناقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع. وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الإجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليست من النقد بشيء، ولا يلزم ظهورها في التحليل النقدي. ولما نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أن أغلبها شغل بهذه المقدمات الإجرائية التي لا صلة لها بالنقد، إما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف بتجاهات النقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه

ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفاق على نموذج يصلح لتحليل

النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فاختفوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردية للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث والخلفيات الزمانية والمكانية

إلى ذلك وقع اختلاف في استيعاب المفاهيم السردية الجديدة، واضطرب أمر ترجمتها إلى العربية، وهذه الفوضى الاصطلاحية خلقت فوضى منقطعة النظر لدى القراء، وينبغي التأكيد بأن ذلك كان جزءاً من الفوضى الاصطلاحية الأدبية الحديثة التي لم يستقر أمرها في الثقافة العربية إلا بصورة جزئية، فقد اختلف في ترجمة مصطلح «Linguistics» وعُرب بمقالات، كاللسانية واللسانيات، وعلم اللغة العام، واللغويات، وغير ذلك وعرب مصطلح «structuralism» بـ «الهيكلية» أو «البنائية»، وترجم «poetics» بـ «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «فن الشعر» وترجم مصطلح «deconstruction» بـ «التشريبية» أو «التفكيكية» أو «التفكيكية» وكذلك بالنسبة لـ «discourse» الذي ترجم بـ «الإنشاء» ثم «الخطاب»

وأخيراً، إذا ما اقتربنا إلى موضوع الدراسات السردية فإن مصطلح «Narratology» لم يتفق بشأن ترجمته، إذ ترجم إلى «علم السرد» أو «علم القصة» أو «علم الحكاية» أو «نظرية القصة» أو «السرديات» وهناك من فضل استخدام «السردولوجيا» وإن كان النقص الأمر بأن تكون «السردية» الأكثر شيوعاً بين كل ذلك

هذا فيما يخص المفاهيم والاتجاهات النقدية الكبرى، فما بالك بالمقولات التي تخرج ضمن هذا المفهوم أو ذاك، أو ضمن هذا التيار أو ذاك، ومما دامت المفاهيم الكبرى، والمقولات التحليلية، لم يتفق بشأنها معنى وترجمة، فمن الطبيعي أن تتضارب التصورات النقدية القائمة حولها ومع أن العقد الأخير شهد نوعاً من الاستقرار في استخدام بعض المفاهيم، لكن الحقبة الأولى من الدراسات السردية شهدت اضطراباً منقطع النظر أدى إلى بلبله الحركة النقدية العربية، إذ شغل كثيرون بالمفاهيم، والإجراءات التحليلية، ولم تنصرف إلا أقل الجهود لتحليل النقدي الحقيقي. ولم تظهر موسوعة شاملة للمصطلحات السردية، فلجا كثير من الباحثين والمترجمين إلى إعداد مسارد بالمصطلحات تظهر نبولا لكتبهم، ولا نجد فيها أي اتفاق، فالتضارب هو السمة الشائعة في كل ذلك.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السردية

مهمة جليلة، إذ خلطت ركائز النقد التقليدي، وبفعلت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى المدرسة النقدية، ولحق بعض الأحيان قنعت أمثلة تحليلية جيدة وحالة الاضطراب التي رافقت دخولها إلى النقد العربي الحديث أمر متوقع في ثقافة تروج بالمعتقدات، ولم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين موارها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كل ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي. ولقد شهدت حقبة الثمانينيات من القرن الماضي **هزة** في التصورات النقدية، ولم تزل تتفاعل ثوابع تلك الهزة، لكن رنة فعل المناهج التقليدية كانت عنيفة أيضاً، ويعبر الوقت خفت التنازع بين الطرفين، ولكن الأفكار الجديدة لم تقبل كما ينبغي، فما زالت صورة النقد السردية متقلبة، ولم تستقر بعد على أرضية متماسكة من الفرضيات والمفاهيم

#### 4 - الأفاق:

ظهرت «السردية» بوصفها بمبحث النقدي الدقيق الذي يهدف إلى تحليل النصوص السردية في أنواعها وأشكالها المختلفة، فالسردية وليدة الدقة التحليلية للنصوص، وثمارها متصلة بمدى تفهم أهمية تلك الدقة، وإدراك ضرورتها في البحث الأدبي، وتقدير الحاجة إليها، وهي ليست

جهازاً نظرياً ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف المرتكز بالقدرات التحليلية للناقد، فالتحليل الذي يفرض عليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكاناته في استخلاص القيم الفنية والدلالية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تقضي من السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها بما يكون مفيداً في مجال التحويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيات، ثم كشف **قدرة** النصوص على تمثيلها سردياً إلى ذلك يمكن أن توظف في المقارنات العامة، ودراسة الحلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظل رهانها متصلاً برهان لمعرفة الجديدة

لا يشجع واقع الدراسات السردية العربية كثيراً على استخلاص مسارها المستقبلي؛ ذلك أن الدرس النقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر على أسس منهجية متينة تضيء على التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت مع المناهج الخارجية بالداخلية، ففي أن واحد نجد المناهج التاريخية والاجتماعية والانطباعية، والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية،

والبنويوية، والتفكيرية، ونظرية القلق، وإلى جانب ذلك نجد كتابة تختلط فيها الشروحات، والتعليقات، والانطباعات، والمقارنات، والمضاهات، والأحكام، وكل هذا مهيئ للعملية النقدية

وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلاً في الثقافة العربية، وفي سواها، واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشواتها، وأخرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النقد ملتبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي، نجد أن كثيراً من الجامعات لم يزل يدرس النقد على أنه جزء من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنتاج والتأمل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النص، وتنتج منه معرفة أدبية جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولهذا نعتز على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التي تتغذى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تبني فكرة الدائنة النقدية فحسب إنما استعارت السياق الثقافي الحاضر لها، ففرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحلت في تبني مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه،

ونجد في جامعات أخرى أن التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى البنوي على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين.

هذه الظففة الملتبسة لحال النقد لا تفسر الارتباك الحاصل في الدراسات السردية العربية، فحسب إنما تكشف لنا أنها تمر بأزمة جدية، فقد انزلت المجتمعات العربية إلى مطقة ثقافية مشوشة، وابتس التعليم الجامعي إلى تبني فكرة التلقين، واعتمد مبدأ التلخيص، والاختزال، وليس التمثل، والصور، والمشاركة، وإنتاج معرفة نقدية جديدة، ولعل ظهور الدراسات السردية في حقبة التحول هذه حال دون تقدير أهميتها، وتطويرها كمبحث نقدي جديد، وعليه فمن الصعب الحديث عن أفاق محددة للسردية العربية، إنما يمكن الحديث عن جهود فردية لم يقع مضاعفها وقبولها بصورة كاملة، وأحياناً يقع رفضها واستبعادها

إلى ذلك لا نكاد نعتز على قواسم مشتركة في الدراسات السردية، بسبب الفوضى في المناهج، والمفاهيم، والتصورات، والظففات الفكرية التي يصدر النقاد عنها. وبالإجمال فواقع الدراسات السردية العربية متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب العربي الحديث وهذا الواقع مرتبط بحال ثقافة تتنازعها أفكار ومواقف متناقضة،

بعضها يرمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كل شيء، ولم يقع جدل عميق لنتتهي إلى بديل مناسب يتفق بشأنه بشكل عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات تلك في النقد، ومنه الدراسات السردية

\* \* \*

## ٤ - الشعر المرسل

ورامات الأستاذ أبي مبرور وملمحة

للأستاذ دريني خشبة

آخر ، وذلك بعدم الارتباط بمدد التعميلات في كل سطر ،  
لكنه بالغ في تعدد ابتهور مهذبة شديدة ، وفي ذلك من التناثر  
ما فيه ، مما سوف نعرض له في فرصة أخرى إن شاء الله  
مفتل سيمونا محماده

ذكرنا في الكلمة السابقة أن الأستاذ أبا حديد نظم هذه  
الدراسة سنة ١٩١٨ وأنها لذلك أول أثر عربي كبير كامل  
في الأدب العربي - أو الأدب المصري - بالشعر المرسل ، وأما  
لهذا السبب جديره بالدراسة وجديره بحسن الالتفات ، وموضوع  
الدراسة يتناول تلك المأساة الباكية التي يدعى لها فؤاد كل  
مسلم ... المأساة التي غيرت وجه الإسلام وذهبت بحرية الشورى  
التي نشر بها محمد ... المأساة التي قسمت المسكر الإسلامي  
وشقت وحدة المسلمين ، وجعلت من أعظم مهدة أعظم بي  
فرقا عميقة ، وانقسم شيعا وأحرابا ، وأذاقت بعضهم بأس  
بعض ... فأحمد المسلم سيقه في صدر أخيه المسلم ، وانتهى الأمر  
بأن أصبحت إمارة مؤمنين ملكا حضوفا وهودا مقروصا  
لا رأي فيه لأحد إلا ما تنزعه القوة من بيمة تفرضها السيوف  
المستتة ، ويرفضها الدين الخفيف ، وتابها الضحايا المكبوتة ،  
ولا يباركها السماء

ويبدأ الفصل الأول من المأساة بحوار بين جماعة من المسلمين  
الحائزين على سياسة عثمان - رضى الله عنه وغفر له - يشكون  
مما وصلت إليه الحال من استعصام أمير المؤمنين أهله وأهله على  
الولايات ، وعزله عمال عمرو وأبي بكر ، ثم نزوله عن خمس مقام  
الحرب لبعض الأفراد من بني أمية ، نزولا قال عنه عثمان إنه  
بيع وليس نزولا ... ثم يقبل مروان بن الحكم - هذا الداهية  
السلط على عثمان - مع اشاعر عدى الأموي ، فيدور بينهما  
حوار يفره فيه مروان بإثارة العصبية القبلية الجاهلية التي  
عقها الإسلام وهنى على آثارها ، ويخيه مروان الأماني ،  
فيصعد عدى خيرا ويطلق ، ويقول مروان :

أصبح الناس يدا واحدة  
كلهم يرى إلى قلب أمية  
إلى الحاسد قلبا قلنا  
لا يرى الراحة ما دام يرى

وقيل أن أعرض على القراء الأفاضل ، وأصدقائي الشعراء  
منهم خاصة ، نماذج مما نظم روادنا الأوائل في الشعر المرسل ،  
وفي مقدمتهم الشاعر الأول الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، ثم  
الأستاذة - على أحمد ما كثير - واحد فريد أبو شادي ، وحليل  
شبيب ، ومن عسبنا أن نعرض لهم من شعراء ما قيا بعد ...  
قل أن أعرض هذه النماذج أرجو أن أذكر القراء والشعراء  
على سواء أن الشعر المرسل لا يستعمل إلا في الروايات لتشيلة  
واللاحم والقصص الطويلة بأنواعها ، وأرجو أن أذكرهم أنهم  
حينما يتفحصون بقروته فواجب ألا يبدوا غيبا لآجر البيت  
أو السطر يتقصرون التقيد المميز الذي يحكي به في هذا الشعر ...  
هذا التقيد الذي ما احترع الشعر المرسل إلا للتخلص من شره .  
هذا التقيد هو القافية

يجب ألا يقف القراء عند آخر كل سطر يتلصسون هذا  
التقيد الذي يحسن ألا يمر عليهم متعبه ، بل يجب أن يقرأوا  
هذا الشعر المرسل على أنه كلام موزون لا يدعى عند آخر البيت  
أو السطر ، ولكنه ينتهي عند ما ينتهي القرض من الكلام  
أو القرض من الحوار ... فالكلام جاري Running ما جرى  
الحور ولا يقف إلا عند نهاية المنظر ، وليس يقف أجزاء أجزاء  
عند القافية كما هي الحال في الشعر الفصيح

وقد اتخذ الأستاذ أبو حديد - الشطر - وحده له في شعره  
المرسل ، وكذلك الأستاذ با كثير ، أما الأستاذ أبو شادي فقد  
جعل البيت كله وحده في أكثر ما نظم ، ولذلك يشعر القارئ  
شعره إلى الوقوف آخر كل بيت ، وعند ذلك يشعر القارئ  
أنه يتحدث عن التقيد المميز أو غير المميز ، وهو القافية ، وعند  
ذلك أيضا يشعر القارئ بخيبة أمل شديدة لاحتلال الموسيقى  
واضطرابها ... أما لأستاذ شبيب فقد سلك طريق الشعر

ولمصرى إن من لان تدنى  
ثم تصل جماعة من مصر تشكو عبد الله بن أبي السرح  
ومعهم على بن أبي طالب الذى يظهر تفرقه لاساد النواحي من  
ظلم عمال عثمان من بنى قرابته ، ويشور عثمان على الذى يشتد  
فى نفسه له :

كل يوم رائد من ناحية  
فبصر أسد الطم البلاد  
وعلى الشام أمير كلبية  
وضح الناس من حكم المراق  
هنا دب الهوى وسط اللذينة

يقول عثمان :

ما الذى أسمع ؟ هل كنت ترى  
لك هذا الحق أيام عمر ؟

يقوله على

أى حق ؟ أنظن التصح حقاً ؟  
ما الذى أجتنبه إلا نصبا  
إعيا أقصد خيراً ، فإذا  
كنت ستأثم قلنى أذكر شيئاً

فيصف عثمان ويقلب عليه عمل الخير ووفاء والإيمان

يقول :

ليس فعلى كل ما هم بنفسك الخ  
يقول على قوله الحق الذى لا دل  
أنت قد أصبحت فى بيت أمية  
متب كان ملوك الجاهلية  
أملا تبصر ما كان عمر ؟  
إله ما كان يرضى درهما  
يتولاه نسب فوق حقه  
ولقد أفصح آمالاً كبدراً  
لبنى جددك رغم المسلمين  
أترى هذا صلاحاً للخلافة ؟

يقول عثمان :

ذاك رأى ، وكل ما يرى

يقول على عائداً :

إنى لولا حظى لقطعتك

أترأ للخير فى كف سوء  
ما يودون ؟ أكننا مـ  
ثم أصبحتنا سراً فى قريش ؟  
ففى بات لنا الأصم فقد  
كان فينا مشله فى الجاهلية  
إنما يسمون فينا عبثاً  
وسيقى مجدنا ما دام سيف

ثم يقدم خادم فيعطيه مروان بكرة من المال لينطلق بها  
إلى لشاعر عدى كى يمدح بنى أمية فى ( نأدى أسد ) ، ثم يقدم  
عثمان فى بعض أصحابه ونسبهم على والزبير فيدور حوار يعرف منه  
أن علياً خير من كان بدوه مروان بن الحكم من حصر  
السلطة فى أيدي الأمويين مستعيناً على ذلك « بسلامة نية ! »  
عثمان ، ويؤمى على التصح لعثمان ، وينهى إليه خبر الشكوى  
التي جأرت بها بعض الوفود القادمة من أطراف الإمبراطورية  
الإسلامية الناشئة فيمد عثمان بتشارك الحال ، ويطلق على  
والصحابة ويحب مروان إلى نفسه فيبدى حقيقته على إصداحه  
على ... ثم يأتى البشير بالفتح وقرب رسول محمد المظالم ،  
ثم يلى هذا حوار بين نفر من التابعين على مروان وعلى وعثمان  
وعلى الأمويين أميين ، وفى الحوار غمز شديد لاحتلام  
عثمان لمروان

وفى الفصل ثلثي يحاول مروان إيفار صدر عثمان على على  
والزبير وعبد الرحمن بن عوف لأراى من إقبال الشاكين من جمال  
عثمان الأمويين عليهم وتدخل على والزبير وابن عوف عند عثمان  
فيأزعج مروان أنه لا شأن لهم فيه ، وتؤثر قيمة مروان فى نفس  
عثمان ، فهو يقول بعد ذهاب مروان :

إن فى القول لحقاً ظاهراً  
كان من قبلى على الناس تحمراً  
فتولاهم بهتف ، ورضوا  
مثل يسلس للحادى البعير  
ولقد كنا ترى الرأى فلا  
نعمل القول على غير المشورة  
وأردى قوى متوا فى غير هذا  
فيصير للنفس بالشكوى إليهم  
فيجيشون يشكوى وبلوم

ستراى بأعداء عن كل أسرك  
ثم يخرج نائراً فيقول عثان حزينا :  
سأء ما قلت - والله لقد  
هاجنى ما قال مروان بشأه  
تسبح الله حياه الطامعين الخ..

وبى الفصل الثالث تجتمع فرق من الساخطين من كل  
مقع فيعمرون أصرم على اشكوى لعد الرحمن بن عوف ، فإذا  
خرج أكثرهم دخل عثان ومروان ، ويسأل عثان عن عى  
ثم يحبره أحد الحاصرين عما تم بآدى أسد من تفاخر كتفاخر  
الجاهلية وما انتهى إليه هذا التفاخر من إحياء العصبية الجاهلية  
التي أراد مروان بإحيائها للتفاخر الكاذب بأعجاد الأمويين  
فلى الإسلام وسفر تأخرهم فى اعتناق الدين الجديد . وينصرف  
عثان لزيارة على ... وقبل عد الرحمن بن عوف فى جماعة من  
للمؤمنين الذين يذكرون له أنه كان السب فى اختيار عثان  
للعلامة رغم الإجماع على اختيارهم حتى يقبى عثان  
وسه مروان أبسا فيلاحيه ابن عوف ، فإذا سأل عثان أجيب أنه  
لا يذكر شيئا حتى تنصرف الجماعة . فإذا انصرف فشتلى لحوادث  
كالذى لست بالارض فيأمره عثان فينصرف متكبكا يرمد  
أن يراوغ ، ثم يقول ان عوف لعثان مثل الذى قال له على من  
الأنحراف إلى بنى أمية ، ويشهد الصاحبان ، ثم يصرف  
اس عوف عثان أسما . ويتألم عثان بل يحزن لانصراف  
صاحبه على هذا الوجه

وبى الفصل الرابع تكون عثان ومروان فى مسجد انبى  
بالدقة ، ويشير عليه مروان باتخاذ الخيطة واستدعاء بعض  
الأجناد - أحناء بنى أمية - من الشام ليكوفوا له عدة ضد  
التألبين - ويرفض عثان - ثم يصل وقد كبير من مصر  
يشكو ، فيصرقه عثان بسد أن يمدد خيرا ، فإذا خرج عثان  
لحاجة له عند سعد قال مروان :

رب هل هذا أمير الأمم ؟  
لا ! فما للأمر إلا وجعل  
شائك الحد شديد السعد  
إن عثان ملاك زاهد  
بصلح الأمر له لو أنه  
حاكم فى أمة من زاهدين

غير أن الناس ما رآوا أناسا  
لأنه لو ضاع عثان فلا  
يرجع الأمر لنا من بعده  
وجب الآن علينا أن يرى  
كيف يبقى الأمر فى قيمته

وهم فانخرج فيسمع لفظا وضوضاء ، وإذا عثان يرتد  
ويذكر لروان أن التألبين أخذوا عليه العرفاء هاتين  
متصايحين . ثم يدخل على نجاة فيفرح به عثان ويوسطه فى  
إرضاء الأحزاب على أن يصلح من الأمر كل ما لعد ويتدرك  
كل ما يشكون منه

وبى الفصل الأخير تم المأساء . فدان هما الحسن والحسين  
اندا على يدودان من دار عثان بسيفهما ، وذلك وقد يجادل عثان  
فى أمر خطاب رثب ضمه اشوار مع رسول الخليفة بأمر والى  
مصر يقتل رؤوس التألبين وعلى الخطاب خاتم عثان ... لكن  
عثان يشكر الخطاب ويخبرهم أنه إنما أمر بعكس هذا ، فإذا  
أنفصر رجلا ، عوفد بأن هذا اسكر من صنع مروان وأنه لا بد من  
تسليمه إليهم ليصل إلى أمير المؤمنين رفقاً بمروان الذى لم يكن  
يستأهل ذره من هذ الرق - ثم هذا مروان يشير على الخليفة  
باستئصال الآفة والمكر حتى يقدم جيش الأمويين من الشام  
فيفضى به على جميع التألبين فيرفض عثان أن يقتل السلون  
فى عهده . ثم هذا بل يسقط مريبا من عثان فلا يتخلع قلبه .  
ثم هذا محمد بن أبى بكر سديق الرسول يعزل وقد قبض على  
سبيعه يريد قتل عثان ، فإذا أخذ بحبة الأمير للشيخ ناقا  
مستهركا ذكره عثان بمقامه من أبيه أبى بكر فبرصد فؤاد محمد ،  
ثم يولي هاربا . ثم يدخل متأمرا أن فيهم بقتل عثان ويدخل  
ناثلة ( زوج عثان ) متحاول الدفاع عن أمير المؤمنين فيأمرها  
أن تكف ، ثم يرفع كتاب الله ... القرآن الكريم ... فى  
وجهه النائر ويقول له :

إن عندى شاهدا لا يكذب  
أرى هذا الكتاب ؟

فترصد فرائص الرجل وبولى الأديار ... ثم يدخل متأمرا ناثا  
فائلا :

لن أضيع الوقت فى قول طويل  
خوف أن تسهر قلبى بحديثك

دى المقامح المشرقة هو أسس البحور للنظم المرسل ، فهلا أجرينا نحن أيضاً تجاربنا على بحورنا كلها لنتكشف أعضائها لهذا المرض ؟ وبعد : فهل تصلح مأساة سيدنا عثمان لمرحلتنا المصرية ؟ وهل لا تزال دشمن من إظهار شخصياتنا الأدبية ، شبه القدسة على خشية المسرح ؟ وهل عندنا الممثلون الصادقون الذين يصح أن نكل إليهم تمثيل هذه الشخصيات ؟ وإن صح أن لدينا الممثلين ، فمن منهم يؤدي دور سيدنا عثمان أحد العشرة الأول من حجابة الرسول صلى الله عليه وسلم ؟ عثمان ... هذا الرجل ( الطبيب ) الذى أحاد أبو حنيفة تصويره ، كما أحاد نصير عيسى . هذا الناصح الحازم الأمين ؟ ثم عبد الرحمن بن عوف ؟ هذا الصحابي العظيم الصريح ..

أما صلاحية المأساة لمرحلتنا فأمر لا مراد فيه ، فعلى حافة المشاهدة الحليمة التى ترزق القلب ، والتي صورها أبو حنيفة فأحسن تصويره ، وإن يكن قد جهل فى بعض المواقف التى كانت تقتضى الإدماء ، وأجر حيث كان ينبغي الإطراب . أما مطابقة الإشعاع من إظهار شخصياتنا الأدبية على المسرح . نعم . هناك ما يبررها ، وما دعانا لأخذ بأن الأعمال بالنيات وأن لكل حريته ، وما دعانا ، كما ذكرت فى مناسبة سابقة ، إلى شخصيات الأسماء استثناء مؤقتاً ... ولعل الجامعة الأزهرية التى أخذت منهم روح العصر وتستجيب للبدء الجديد الذى هو الأصل نداء الإسلام الحقى ، أن يكون لها مسرحها الذى فى المستعمل القريب ، مسكيتنا شر الخلاف فى هذا الموضوع

أما ممثلونا ، فأما شديد الإيمان بمقدورهم خصوصاً إذا مثل معظمهم دور مردن بن لحكم والأدوار الأموية ... على أن لدينا من المخرجين المثقفين الذين أشربوا الروح الإسلامى ما يضمن لنا حلل الملائكة من أولئك الشياطين !

بعيت كلمات عن مأساة ، وعن مطابقة وفاعلمنا نفعي إليه المحققون من مؤرخى التاريخ الإسلامى . وعن الروح التى أملت على المؤلف اختيار هذا الموضوع بالذات

فأما لغة مأساة فتوسطة ، ولن نصير أبا حنيفة الشاب الذى نظمها سنة ١٩١٨ أن يقال هذا فى لغة مأساته . وسنقول إنه كتب خسرو وشيرين بأسلوب أحسن سنة ١٩٣٣

ثم يهوى بسيفه فيقتله عثمان بيده فيقطعها ، ثم يهوى عليه فيقتله غير حامل بدافع نائلة ... ثم يحاول قطع رأسه فتدفعه نائلة ، فيمضى لشأنه ، وتنف نائلة فيكى زوجها وترى أمير المؤمنين

\*\*\*

هذه هى مأساة عثمان على رسول الله الذى جاهد فى الله ناله روحه وروحه وبدء احتارها أبو حنيفة لشدة حسنة ١٩١٨ ليعتج بها نوره على تقاليد ألين من السنين ... أو عقيرين قرناً من السنين السقيمة التى فرضها علينا لقراى العربية الصارمة . فهل وفق أبو حنيفة فى هذه المحلولة ؟

لقد احتدر أن ينظم من ( المرسل ) : فاعلان فاعلان فاعلن - وهى التفعيلات السبعة فى الشطر الأول لهذا البحر ، ثم هو لم يستغن عن تفعيلات الشطر الثانى ( العجز ) ، فكان يأتي فى مكان فاعلن الأخيرة بكل التفعيلات التى ينتجها عرض هذا البحر ، فهو يستعمل فاعلان وفاعلان وغيرهما مما لا يتناظر وموسيقياً ارميل السهلة اللينة التى ينسر الناظم عمله فى غير التواء ولا تعقيد . وسرى عند عرض دراستيه لأخريين ، ميون - وحسرو وشيرين - أنه ترك هذا البحر ومطهر من ( الجعيت ) = فاعلان مستعملين فاعلان : وسرى كذلك إلى أى حد ومن فى استبدال هذا البحر بذاك . على أننا نتساءل ما الذى منع أبا حنيفة من أن يلجأ فى احتمال البحور العربية الأخرى . لماذا لم يستعمل التقارب الموسيقى الجميل ، ولماذا لم يجرب الطويل السهل الذى هو أقرب للبحور إلى الشتر مع امتياز بطول النفس ؟ ولماذا غرض من قيمة التواء والكامل والسيطر والسريع وغيرها من بحور عروض النية الموسيقية ذات الطين وذات الرين . إن الشعر المرسل فى حاجة ماسة إلى ما يروضه عن الداعية موسيقياً بجوسيقاً ، وأتقناً بأنغام

للاستاذ رأيته على كل حال ، وإن كنت أؤثر ألا يقطع شاعر فى بحر يرى حتى يجرب النظم منه ، لا مرة واحدة ، ولكن مرات متعددة ، أما أن تقطع بأن هذا البحر خير من ذلك لأغراض الشعر المرسل دون أن تجربى من التجارب ما يؤيد ما ذهبنا إليه فتصرف قد يضيع على الأدب المصرى كثيراً من جهود المجاهدين . ولقد ذكرنا فى الفصل الأول من فصول الشعر المرسل أن الشعراء الإيطاليين والشعراء الإنجليز قد انتهوا من تجاربهم على أن البحر الأمازيكى Iambic Metre

## أوزان الشعر

## ٢- الشعر الأوربي

للدكتور محمد مندور

## الشعر اللاتيني

نأخذ لهذا النوع بيتاً من الشعر الإنجليزي وليكن مطلع  
« مريّة في مقبرة » كروماتس جراي .

(١) the curfew tolls the knell of parting day

نجدّه مكوّمًا من ستّ تعاميل إياميّة وكلّ تفعيل مكوّن من  
مقطع غير مرتكز عليه ومقطع آخر مرتكز عليه . وإليك  
وزنه مع وضمان الارتكاز بالعلامة ( - ) وترك غير المرتكز عليه  
بدون علامة :

(٢) the cur few tolls - the knell - of part-ing day

وما على القارئ الذي يريد أن يحسّ بوزن البيت إلا أن  
يقراء مع المرور بحمّة على المقطع الغير المرتكز عليه والصنّف على  
المقطع الذي يحمل الارتكاز

(١) ترجمته : « قل ناقوس اللحد يني النهار الدّير »

(٢) الإنجليزي يشيّن حرفه ٢ لك ٢ والد ١ في التفعيل الثالث

والسادس وسكتنا جاريها التّصميم على

وبسرنا أن نقرر مع هذا أنه لا يوجد في أسلوب أبي حديد  
الشّاب إسفاف قط

وأما مطابقة وقائمه الحقائق التاريخية فقد حاك في نفسه  
شيء من ذلك ، ولو أنني أكتب في غير موضوع الشعر المرسل  
لخصت في هذا الحديث . وقد تكون في كلامي على هذا النحو  
شيء من التشكيك أعظم به المؤلف ... ولكن ، ليطعن ، فلم  
ينته المزدخون في أمرهين وعلى وسامة بشيء ، ولا يزالون  
مختلفين ...

أما الروح التي أملت الأساة ، فهي من غير شك نظر  
للشباب المصري المؤمن بالنسب الحديث ... الشباب الذي يؤمن  
بأن مأساة قتل هي مأساة العالم الإسلامي كله .

( يبع )

مصرى نهضة

ومن البين أن ما يميز هذه المقاطع بعضها عن بعض ليس كما  
كما قال الأستاذ خشية بن الصنط الواقع على بعضها . وأما أن  
هذا الصنط قد يزيد من كم المقاطع التي يقع عليها فهذه مسألة  
ناهية لا يمكن أن نثير من طبيعة هذا الشعر التي يمتد إقامياً  
قبل كل شيء . ومن الملاحظ بوجه عام أن اللغة الإنجليزية  
بوجه عام لغة إيقاع إذا ليست بلغة سيالة كاللغة الفرنسية .

## الشعر المقطعي

هذا النوع من الشعر خاص باللغة الفرنسية ، وسبب وجوده  
هو ما أشرنا إليه من قبل . فاللغة الفرنسية كما هو معلوم تطوّر  
لغة اللاتينية على نحو ما تطورت لغتنا العامية عن اللغة الفصحى  
مع المحافظة على النسب . ولقد كانت اللغة اللاتينية كما رأينا لغة  
كثيرة تتميز بمقاطعها بعضها عن بعض بالطول والقصير ، ولكن  
اللغة الفرنسية قدّمت هذه الخاصية كما قدّمت الارتكاز أيضاً .

**فكل لفظة لاتينية كانت في العادة تحمل ارتكازاً على المقطع**  
السابق للأخير . وذلك ما لم يكن هذا المقطع قصيراً فإن الارتكاز  
يسمى في هذه الحالة إلى المقطع الثالث من الآخر . ولكن هذا  
الارتكاز سقط من الفرنسية بسقوط الكثير من أواخر الكلمات  
اللاتينية الأصل

قدّمت اللغة الفرنسية إذن الحكم والارتكاز . فعلى أي  
أساس يقوم إذن الشعر فيها ؟ والواقع أن موسيقى الشعر  
الفرنسي ليست في جوهرها موسيقى إيقاع ولكنها موسيقى  
سيالة دقيقة ، ومع ذلك فالأص فيها ليس أصراً مقاطع متشابهة .  
كل عشرة . أو اثني عشر أو غيرها تكون بيتاً من الشعر . بل  
لا بد أن يكون هناك تقسيم لهذه المقاطع في وحدات موسيقية  
إبداعية إلى حد ما . فالوزن الأسكندري مثلاً ينقسم عند معظم  
الشعراء الكلاسيكيين إلى أربع وحدات كيث راسين :

(١) Oul, je vieas | dans son temple adorer | l'eternel

وفيه نرى كل تفعيلة مكوّنة من ثلاثة مقاطع ( حرف  
في آخر كلمة temple يحذف في القراءة ) . ولكن هذه  
المقاطع لا يتّخذ بعضها عن بعض بك ولا ارتكاز ، وإنما يأتي  
الإيقاع من وجود ارتكاز شمري على آخر مقطع من كل تفعيلة

(١) وترجمته : « نعم . قد أنبت أجد الرب الخالد في معبده »

## الدكتور طه حسين ومنهجه العقلي في فهم الشعر الجاهلي وتقديمه للمحاكمة... الصورة والانعكاس

بقلم: محمد الصادق عبد اللطيف

### المدخل الإطار العام:

ضعة فكرية كبرى أنارها كتاب (في الشعر الجاهلي) الذي أصدره الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية يومها. ويصدر سنة 1926 وقد أنار صوره معركة فكرية على غاية من الأهمية في تاريخ الأدب وفكر لعرف عموماً، وكان موضوع الكتاب قد حرك الساحة المصرية والأحرر وعلماءه بشكل خاص ومحاكمته، موضوع يشكوى في إطاره التاريخي والعلمي والجامعي ضد الدكتور طه حسين كمفكر متحرر وباحت ودرس ثابت، وشخصية ثقافية بارزة له بصماته في الحركة الأدبية بمصر، أراد في سياق الدراسات الحديثة، تطوير آليات وطرق البحث والتأويل للنصوص الأدبية والتاريخية، وكان يرمي إلى تحريك الساحة الثقافية وإلى التحرك ضد التحالف الفكري إثر ما لاحظته من تكبل حرية الفكر خاصة.

نحن أمام قضية فكرية، اهتمت لها مصر كلها، ولأنها تحمل أبعاداً غير متعارف عليها، بعضها سياسي وبعضها أدبي علمي وبعضها سلوكي.

### 1- طرح الإشكالية.... الصوت والصدى:

خلال سنة 1926 ألف الدكتور طه حسين كتاباً سماه (في الشعر الجاهلي) وهو دروسه التي ألقاها على طلابه في الجامعة المصرية سنة 1925 وتم نشره 1926 تعرض

فيه إلى مدى تعبير هذا الشعر عن الحياة العربية الجاهلية وثنيله للفتها والمظاهر الاجتماعية، وبعد تحليل دقيق وتشخيص شامل لأعمال العقل والتروى والتعق في البحث، اهتدى إلى أن أغلب أشعار الجاهليين متحل ولا يعبر بصدق عن مضمون الحياة الجاهلية، ويتبن في طرحه هذه الإشكالية (التاريخية الأدبية) إلى أن أسباب هذا الانتحال متعددة، بعضها ديني وبعضها سياسي وبعضها شعوي، وقد صاحب صدور الكتاب ظهور ضجة كبرى في الأوساط السياسية وصل صداها إلى:

- 1- مجلس الوزراء الذي ناقش القضية مناقشة مصقة وجادة.
  - 2- مجلس النواب حيث طالب بعضهم بتسليط أقصى العقوبات على صاحب الكتاب.
  - 3- ثار المثقفون ورجال الدين على صاحب الكتاب واتهموه بالكفر وطالبوا بمصادرة الكتاب.
  - 4- آل الأمر في الآخر إلى تقديم الدكتور طه حسين إلى النيابة لمقاضاته من أجل أفكاره وبما ورد في الكتاب.
- لمعرفة أفكار الدكتور طه في كتابه هذا والذي أخذوه على ما ورد فيه، نتوقف قليلا لنعرف ما فيه.

**1- الفصل الأول:** أشار فيه إلى النوع الجديد من البحث الذي يهد إتياعه لدراسة تاريخ الشعر العربي، وهو نوع جعله يضع علم المتقدمين كله موضوع البحث، لأنه ليس من أنصار القدم الذين اطمأنوا إلى ما قاله القدماء ورضوا به، بل هو من أنصار الجديد الذين لهم عقول تتمد في الشك لذة وفي القلق والاضطراب رضا<sup>(1)</sup>، وقد توصل للؤلؤ بعد شك وتفكير ودراسة إلى أن الكثرة المطلقة من نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء.

2- في الفصل الثاني: تعرض طه إلى المنهج الذي يتبعه لدراسة الشعر الجاهلي وهو منهج (ديكارت) الذي يسيطر على التفكير الغربي في كل ميادين المعرفة، ويجب الباحثين العرب السير عليه لتخليص التاريخ والأدب العربيين مما علق بهما من ركود وزيف وتزييف نتيجة الخلط بين العاطفة والعقل والتأثر ببعض العوامل الدينية والقومية التي تبعد الباحث عن الحقيقة.

3- في الفصل الثالث: تحدث عن القرآن من حيث أنه (أصدق مرآة للعصر الجاهلي) من الناحية اللغوية والاجتماعية والدينية، التي لم يتعرض إليها شعراء الجاهلية، وشعراء ذلك العصر، فلم يصوروا الجدل العقائدي الذي كان قائما وقتئذ ولا صلة للعرب بفهمهم من الأمم والشعوب، ولا (خشونة) الجاهليين وغبائهم، وهذا الشعر أيضا لا يمثل لغة العرب، كما يلاحظ ذلك لاختلاف بين لغة حمير لغاية ولغة عدنان المستعربة.

- وعقد الفصل الأخير لبحث شعر الجاهلي واللغات مشيرًا إلى أنه يشك في وجود القبائل، وتعرض أيضا إلى اختلاف اللهجات بين القبائل اختلافا يسا، وما وجود القراءات السبع في القرآن إلا دليل على ذلك، وأن النقائذ الجاهلية الصول متحلة ولا يمكن أن توجد إلا لوجود لغة واحدة يتكلمها أصحاب هذه المطولات جميعا. ثم بين أسباب انتحال الشعر حيث دعا العرب إلى دراسة تاريخ الرومان واليونان وأكد على ضرورة إتباع منهج (ديكارت) لأن المستقبل لن يكون لمنهج القدماء.

إن أثر الدين والقصص والشعرية والرواة في انتحال الشعر ظاهرة بارزة لا تنكر ولا ترفض هل هذا الشعر فيه إشارات تتعرض لكتابة قبل فنونها أو حملت معاني جاءت في الكتاب والسنة هي متحلة أيضا ؟.

## 2- إثارة الدعوى القضائية:

يوم 30 ماي 1926 تقدم الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر الشريف ببلاغ للنائب العام يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه

أصدر كتابا (في الشعر الجاهلي) فيه طعن صريح في القرآن الكريم حيث نسب إليه الحرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي وطعن أيضا فيه على النبي صلى الله عليه وسلم.

وبتاريخه أيضا أرسل شيخ جامع الأزهر للنائب العام تقريرا رفعه علماء الأزهر ضد كتاب طه حسين للأسباب التالية :

- 1، أن به كذبا على القرآن صراحة.
  - 2، أنه طعن فيه على النبي وعلى نسبه الشريف
  - 3، أنه هيج ثائرة المتدينين.
  - 4، أنه أتى بما يحمل بالنظم العامة حيث أنه يدعو للفوضى والمطلوب اتخاذ الرسائل الفعالة ضد هذا الطعن على دين الدولة وتقديمه للمحاكمة.
- وبتاريخ 14/09/1926 تقدمه عبد الحميد السان عضو مجلس نواب المصري ببلاغ يذكر فيه أن الأستاذ طه حسين ينتهز باجتماعه لمصرية طعن وتعدى فيه على الدين الإسلامي، وهو دين الدولة، بعبارات صريحة واردة في كتابه سبها في التحقيقات.
- إن طه حسين كان قد ارتبط بحزب الأمة، وهو طالب في الأزهر لسبب فكري واضح، وكان ميالا نتيجة لتفتح الذهني المبكر إلى الآراء المتحررة المحددة في الأدب والحياة، ولم يكن هناك أحد يمكن أن يقبل آراءه ورعته في تطوير الأدب والفكر ويميز ذلك جليا حين عاد من فرنسا وهو يحمل آراء جديدة سوف تصدم الرأي العام صدمة عنيفة، وأن هذه الآراء الجديدة تحالف التقاليد والأفكار التي تعود عليها الرأي العام، وكان طه يتوقع أن يثور الرأي العام ضده خاصة وأن الأمية منتشرة في صفوف الشعب، وأن التقاليد الفكرية المحافظة معشنة في العقول بصورة قاسية وأنه لن يجد مأمنا لمفكره الجديد المتمرد إلا بين نخبة من المثقفين ولو كانت هذه النخبة قليلة ولكنها سوف تفهمه بل وتقدم له الحماية وتدافع عنه<sup>(2)</sup>.

### 3- الردود:

فعلا أثار الكتاب زوبعة فكرية ضخمة لم يتوقع الحماية من الرأي العام وإنما من النخبة المثقفة، ونجد ممن دافعوا عنه ووقفوا إلى جانبه:

- 1- لطفي السيد مدير الجامعة.
- 2- علي الشمسي وزير المعارف آنذاك الذي دافع عنه في البرلمان حيث صرح (أنا نطمح في أن تكون الجامعة معهدا طلقا للبحث العلمي).
- 3- عبد الخالق ثروت رئيس الوزراء<sup>(3)</sup>.

وإنشاء هذا الميثاق المعكري ضد الكتاب ومؤلفه صدرت مقالات وكتبا.

- 1- كتاب الشيخ محمد الحضر حسن (نقص كتاب الشعر الجاهلي).
- 2- كتاب الشيخ محمد لطفي حمزة (كتاب الضمير الرصد).
- 3- كتاب محمد فريد وحدي (نقد كتاب في الشعر الجاهلي).
- 4- محاضرات الشيخ محمد الخضري

### 4/ الصوت... الاستجواب... الانعكاس:

أن يجلس مفكر حرّ في شخص الدكتور طه حسين أمام النيابة لاستجوابه يوم 19/10/1926 هي هزة يتعرض لها مفكر من الطراز الرفيع وأحد أركان النهضة الثقافية في الثلث الأول من القرن الماضي لمي محاكمة فكرية أكثر منها أي سبب آخر ومهدوء المعروف استنحاب الدكتور طه للرد على الأسئلة بمترع علمي صرف وبدقة علمية قل نظيرها في حيله من أدعاء وعلماء مصر، وفيما يلي المناظرة الكلامية بين النائب العام ود. طه حسين.

س1: هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق، وذكر بعض أمثلة تساعد على فهم ذلك؟

ج1: قلت إن اللغة الجاهلية في رأي ورأي القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل

1- أولا هما لغة حمير وهذه اللغة قد درست الآن ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعاجم ولم يكن شيء من هذا معروف قبل الاكتشافات الجديدة. وكما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التي سأتم عنها محاضرة جوهرية في اللفظ والنحو وقواعد الصرف، وهما إلى اللغة الحبشية القديمة أقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى، وليس من شك في أن الصلة بينها وبين لغة القرآن وأشعر، كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القزائية، فأما إيراد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى دكره لم يهملها الله في. ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة في هذه اللغة.

س2: هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا ؟

ج2: أنا لا أتقدم شيئا .

س3: هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أي وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن؟

ج3: مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده، ولكن لا شك في أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح، وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد عميا هذه اللغة شيئا فشيئا كما عميا غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وأقر مكانها لغة القرآن.

س4: هل يمكن لحضرتكم أيضا أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب ؟

ج4: ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة علمية هو أن لدينا نقوشاً قديمة جداً يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية، ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية، وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أن أقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية إلى الآن، إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا.

س5: هل تعتقدون حضراتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية، كانت بما فيه على حالها من وقت نشأتها لو حصل فيها تغير بسبب تماضي الزمن والاختلاط ؟

ج5: ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروماً دون أن تتطور ويحصل فيها التعبير الكبير، الحقيقة ما زالت من المجهول.

س6: لا شك في أن اللغة الحميرية تنكس إلى ما بعد الإسلام، فإن كانت هذه اللغة هي لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم، فهل تفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته.

ج6: نحن نسلّم بأنه لابد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان بل ونقول إنه لابد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ولكهما على كل حال اختلافات لا يخرجها عن العربية<sup>(4)</sup>.

5/الانعكاس:

بعد تفحص آراء الدكتور طه ونقدتها من حيث المنهج والحقيقة العلمية والأدبية، والرجوع للمواد القانونية ووضعها أمام ردود الدكتور طه والدعوى، يتوصل رئيس النيابة بأن طه حسين كتب ما كتب من اعتقاد بأن بحثه العلمي يقتضيه، ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تماماً، وهذا الشعور طاهر من عبارات كثيرة في كتابه فيها قوله: (وأكاد ألق

بأن فريقا منهم سلبقونه ساخطين عليه، وبأن فريقا آخر سيزورون عنه ازورارا، ولكن على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن اذيع هذا البحث).

إن للمؤلف فضلا لا ينكر على سلوكه طريقا جديدا للبحث حذا فيها حذو العلماء من الغربيين، ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أخذ عنهم، قد تورط في بحثه حتى تحيل حقا ما ليس بحق أو ما يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق، إنه قد سلك طريقا مظلما فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط في سره حتى لا يضل، ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة (5).

#### 6/القرار الفاعل:

ويطوى الملف نهائيا حين نخلص النائب العام إلى الحقيقة العلمية التي اعتمدها الدكتور طه وقرر لذلك ما يلي:

وحيث أنه مما تقدم يتضح أن عرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين، بل إن العبارات المطاسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.

وحيث أنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر، فلذلك تحفظ الأوراق إداريا.

وليس نهاية مصر: محمد نسور القاهرة 1927/03/30

وتنتهي المحاكمة هكذا بعد أن وقف الدكتور طه صامدا ثابتا في آرائه وفيما بحثه من قصاها الشعر الجاهلي وخرج متصرا ولأن القضية فكرية بالأساس، فقد رفعته إلى الأعلى وجلت صورته الأدبية في الرأي العام العربي ولقب بعميد الأدب العربي وصار كتابه للرجح الثبت في مضمون وروح وأهمية الشعر الجاهلي. وظل على احترامه شائعا مهاها وتولى عمادة كلية الآداب ثم وزارة المعارف، ظلت قامة هامة مهيبة لحين وفاته، وتلك هي صورة من معاركه الفكرية والتي انتصر في يحملها لأنه صادق في كل ما قدمه للتاريخ من آراء ومواقف في بيته المصرية وفي الوطن العربي عموما.

## الإحالات:

- 1/ أحمد الحضر: حسن تلت كتاب في الشعر الجاهلي، القاهرة وعهد مواطنة: المختبر حسي رسالة جامعة تونس 1974
- 2/ رجاء الشافعي: أدياء معاصرون كتاب الهلال ع 4 - 1971.
- 3/ طرح الساري.
- 4/ مجلة الهلال.
- 5/ مجلة الهلال: يوليو 1970 (سوي شلي).

## المراجع:

### الكتب

- 1/ الدكتور طه حسين: في الشعر الجاهلي 1926/1927، القاهرة.
- 2/ أبو القاسم كرو طه حسين في الغرب العربي، تونس 2007
- 3/ أحمد رضا: النشر والأزهر، 1934
- 4/ أحمد عبد الله حسان: تاريخ المصنف الأزهر 1958
- 5/ أحمد مواطنة، أحمد الحضر حسي (رسالة جامعة تونس 1974)
- 6/ رجاء الشافعي: أدياء معاصرون كتاب الهلال ع 41
- 7/ د. أحمد عبد الله حسان: تاريخ المصنف الأزهر في كتاب عام 1975
- 8/ أحمد عبد الله حسان: تاريخ المصنف الأزهر 1958.
- 9/ أحمد أحمد الصغوي، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي 1970.
- 10/ أدياء طه حسين: (عمل جامعي بيت الحكمة تونس).
- 11/ طه حسين في مرآة عصره.
- 12/ طه حسين مؤرخا.

### المقالات:

- مجلة الجامعة التونسية ع 10 لسنة 1973 وع 46 لسنة 2002.
- مجلة المنار.
- مجلة الهلال 1970 ع 78 و 1973 ع 81.
- مجلة الفكر (تونس)

## الدكتور عناد غزوان ورؤيته النقدية في الشعر الجاهلي

د. سعيد حسون

جامعة بغداد، كلية اللغات

مدخل

كان الدكتور المرحوم عناد غزوان واحداً من أعلام النقد والأدب المحدثين، الذين اهتموا بالشعر والأدب، تحقيقاً ونقداً، إذ ترك لنا تراثاً ثرياً، سجل فيه مساهماته العلمية الموهوبة، ملاحظات غزيرة تكشف عن حسي تاريخي وفني بقدر الشعر وتأويله.

والدكتور غزوان، فضلاً عن كونه أكاديمياً لامعاً ومحبوباً، كان ناقلنا تراثاً وحداثياً يشار إليه ضمن قائمة الطليعة من النقاد والأدباء المحدثين في عالمنا العربي، ذلك بما انخره من مؤلفات وبحوث علمية رصينة، امتدت اهتماماتها لتشمل أصول القصيدة العربية القديمة، وتطورها الفكري والفني مروراً بالاتجاهات النقدية التي تناولتها وصفاً وتحقيقاً وقراءةً<sup>١</sup>.

وقد اهتمت الناقد غزوان بحسه التاريخي والفني للشعر العربي، ومعرفته الواسعة به، وبمسالك النقد أو أدواقهم في قراءته إلى تفسير بعض ظواهره، تفسيراً نفسياً، فهو يعنى بالمقارنة النفسية، بوصفها صوتاً لا غنى عنه للباحث أو لقارئ الشعر.

ويرى أن كثيراً من تلك الظواهر الفنية، لا سيما في النص القديم، قد تحولت عند كبار شعراء العرب القدماء، إلى لوحات فنية، وقصصية رائعة سجل خلالها الشعراء أحاسيسهم النفسية، ومواقفهم من الحياة، والموت، والناس في بيئتهم

فكانت قصائدهم نموذجاً إبداعياً فريداً.

وقد حظيت تلك الجهود لامستأذنا الراحل، باهتمام الممارسين، لتواصله في النشر والمشاركة في المنتديات الأدبية، داخل العراق وخارجه إذ كان على صلة بعدد من الجامعات العربية، تدريساً واستشارة، كما تبادل معها المطبوعات وأسهم في الاشراف على الرسائل العليا لطلبتها والمناقشة لها.

وقد أتيحت له أيضاً فرص كثيرة لنشر دراساته، كتباً وبحوثاً ومحاضرات وإغنائها، بالإضافة والتحقيق والمراجعة، فأخرجها جميعاً إلى النور في حياته ورحمة الله.

وإذا كانت دراسة أو تحقيق الاتجاه النفسي في النقد عند الدكتور عناد غزوان مهمة، فإن دراسة جهوده الأدبية والنقدية التراثية الأخرى، تشكل مطلباً ضرورياً، نأمل أن ينهض بها باحثون آخرون، ضمن عنايتهم بتراث هذا الناقد الجليل، وأجد أنه آن الأوان لتناول تلك الجهود أو دراستها دراسة أكاديمية، في كليتنا الأدبية، وهي ليست بعيدة عن ذلك كما أظن.

بعد ذلك، يعدّ الدكتور غزوان واحداً من النقاد البارزين من جيله، في تناوله للشعر، تناولاً نفسياً، مثلما تألّق في قراءاته الحديثة. وقد سعى إلى تحديد منطلقات وجنّها أكثر جرأة في كشف النص القديم واضاءته لما في هذا النص من قدرة متجددة على البوح لراء النموذج لغة وأصاله فنية وإنسانية، فكان مجوداً

درست الأصول والبواعث التي شكلت ملامح الاتجاه النفسي في النقد عند الدكتور عناد غزوان، ومقترباته في القراءة وطبيعة التجربة الشعرية التي شكلت هاجسه الأول في التأويل والقراءة.

### الاتجاه النفسي عند الدكتور غزوان:

#### ١ - الأصول التكوينية للبناء الشعري

في ظني أن الدكتور عناد غزوان حدد رؤيته المبكرة لاتجاهه النفسي في تأويل الشعر أو قراءته عندما وقف على بعض مرصوعات القصيدة الجاهلية في باكورة مؤلفاته (المراثاة القرلية في الشعر العربي) التي نشرها عام ١٩٧٤، إذ حاول التهاج طريقة أو اتجاه يُم عن اهتمام خاص لدى الباحث بالعناية بالأصول التكوينية النفسية للبناء الشعري، وغاياته بالقصيدة الجاهلية في رأيه قد انتزعت صورها الشعرية الفنية والواقعية "من صميم البيئة الصحراوية بكل ما فيها من تناقض في القيم الاجتماعية وتطرف في الجوانب النفسية" (١).

فالص الجاهلي مخلوق فني انضجته البيئة العربية الصحراوية، فخلو بستاناتها، وتعددت اغراضه تبعاً لهذا التأثير. كما ان البيئة الصحراوية نفسها قد خلقت الشاعر الجاهلي وجعلته "يستجيب لاحداث عصره، وهو يهرب عن شخصيته القبلية العامة. أو تعبيراً عن شخصيته الفردية" (٢). وتبعاً لذلك بدا لناقد غزوان ان الموروث الشعري القديم عند العرب، الذي تحته القصيدة الجاهلية أصدق تمثيل، قد استوعب أصول هذه العلاقة على نحو بذت القصيدة الجاهلية من خلاله أنوالياً، أو مرآة عاكسة لكثير من جوانب البيئة العربية عما فيها من قسوة النظام القبلي، والاشكال والبيئات الاجتماعية الصارمة، فضلاً عن ميول الذات الفردية بحكم انتقالياتها، وعشقها للحرية والانطلاق لقد كان هذا التأثير في رأي

في إثراء دلالات هذا الشعر، وكشف المغيب والمغيب منها، لمعرفته بالدقيقة بالحدود التي يعني. أن تغير الشعر عن الواقع، ولدا تراه، قد ترك لنا اتجاهات... كما كان يحلو له تسميته... لقراءة هذا الشعر يقوم عصره الأول على الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري هو تميزه من واقع الحياة أولاً، وأنه يعبر جمالي عن هذا الواقع، أو رؤية جمالية له. وقد كان في ما سمي في من إشارات ومواقف نقدية، من نقاد عصره الجودين في وضوح الرؤية، أو التصور لطبيعة الشعر، إذ نص صراحة، أن الفن الشعري في المقام الأول بناء لغوي تخنق فيه اللغة خلقاً جديداً وهو يكرر ذلك في مواطن عدة، من بحوثه ودراساته، داعياً إلى التدقيق في لغة النص، حتى أنه استرسل في أحد بحوثه ودعا إلى فك مغاليق هذا النص الشعري، من خلال ترويضه، على طريقة الصوفية، كي يضمن فك مغاليقه وحفاياه وكشف طبيعة رموزه الموضوعية، وبناءه الفنية.

ومتحاول في هذا البحث تأشير ملامح هذا الاتجاه وصوره، من خلال قراءة متأنية لتراث هذا الناقد الجليل، ورأيت أن بحث مثل هذا الموضوع، بما يختص باتجاهه النقدي والأدبي أمر يمكن أن يطول، ويتشعب، ذلك لما فيه من غرارة ومسعة، فوجدت أن أتناول اتجاهه النقدي، الذي يستعين بالمقاربة النفسية في تفسير النص وتأويله، وهو الجانب الذي كثر اهتمامي به وقدمت في دراستي، لبذة عن تطور الاتجاه النفسي في النقد الحديث، ورأيت في ذلك صورة لاستقرار هذا الاتجاه الذي برغ حباً إلى جنب، مع تشكل اللبسات الأولى للنقد، إذ كانت الملاحظة النفسية حاضرة في وجدان المبدع في تأويله لصوره، وعند الناقد، الذي يحتكم إلى لغة النص، وهو يقوم بممارسة عمله الذي أقل ما يوصف، بأنه فن تجنب سوء الفهم لرؤى المبدع، وهو ينسج قصيدته أو لوحته الفنية، ثم

الفردية والقبلية<sup>(١٧)</sup>.

## ٢ . الغزل والرثاء

ويتجلى اتجاه الدكتور غزوان النفسي في وقوفه على الجوانب النفسية في النص الجاهلي بشكل خاص، وتبعه لظهور هذه الجوانب في غرضين من أغراضه، هما الرثاء والغزل. فالعلاقة بينهما، كما يرى الباحث "وثيقة لأنها تعبر عن جوانب ذاتية لمظهر نفسي واحد وإن اختلفت مصطلحاته واسماؤه".<sup>(١٨)</sup> ويقرر الباحث أن مشاعر الحنين لدى الشاعر الجاهلي إلى ديار الأحبة، قد شكلت إحدى البواعث الرئيسة في نشأة شعر الوقوف على الاطلال والبكاء عليها في شعرنا القديم كما أنها ذات أثر عميق في خلق الرنة الحزينة التي تتميز بها المقدمات الطللية، بما فيها المقدمات الغزلية المتصلة بها اتصالاً وثيقاً فرنة الحزن والالم والحنين في تلك المقدمات، وتعاير اللوعة والبكاء، ما هي الا مظاهر أساسية وفنية لهذه التجارب الغزلية، التي بدت له "مظهراً من مظاهر رثاء النفس وهي تعاني أزمة خاصة بما فرصتها عليها طبيعة البداوة، وعدم الاستقرار".<sup>(١٩)</sup>

فالواقع الاجتماعي والنفسي هو الذي "يكسبها شكلاً معيناً، أو مجموعة من الأشكال"<sup>(٢٠)</sup>. ثم يقرر الدكتور عناد بأن ثورة العاطفة الوجدانية التي يكشف عنها الشاعر الجاهلي، في وقوفه على الاطلال، هي مصدر من مصادر الراحة النفسية التي "تلوذ بها نفس الشاعر في حالات كثرة من السأم والوحدة والعزلة واضطراب العواطف"<sup>(٢١)</sup>. فتجربة الحب كما بدت للباحث في المقدمات الغزلية والطللية، هي تجربة "ناقصة غير مكتملة"، بحكم الانتفالية التي فرضتها عليها طبيعة البداوة، وهي الانتقال الطليجي والاجتماعي من موعى إلى موعى. وقد نعت الباحث في ذلك الانظار إلى أن الشاعر الجاهلي "عندما يصف ذاته في بعض ملامحها ولهوها وشرها وفرحتها، إنما

الباحث يحمل حانين. الأول قد تجسد في شكل القصيدة العربية، من حيث بلاؤها الفني في تعدد أغراضها، والثاني في بمقامها الداخلية التي "تخدم غرضاً نفسياً وآخر اجتماعياً".

وعلى هذا النحو استقرأ الدكتور غزوان أطوار رنة الحزن والالم في غرض الغزل والرثاء في القصيدة الجاهلية، ووجد أن ذلك يعبر عن إنكماسات اجتماعية ونفسية، ولكنه لم يطن في ذلك كثيراً فيستغرق في التفسير الاجتماعي للشعر، بل أنه أثار أن يبدأ من الاتجاه الصحيح، فيستقري في الشعر خصوصية التجربة الشعرية، ولم ينس أن يشير إلى بعض تلاوينها المستمدة من الواقع البشري والاجتماعي والنفسي والحصاري.

لذا تعد محاولة الدكتور عناد غزوان تابعة من رؤية شاملة في البحث عن جدور تكوينية النص، في شقيها المجتمع والنفس الإبداعية، كما أنها محاولة تعتمد على "التحليل العميق والوقوف على الجوانب النفسية"، لفهم الغرض الشعري وتجربته الشعرية، فضلاً عن فهم صورها وأهميتها في تطور المصمون الشعري في القصيدة العربية<sup>(٢٢)</sup>

فالناقد مع إقراره بتعدد أغراض القصيدة، استجابة لتأثير البيئة وللبنات الاجتماعية السائدة في مجتمع الشاعر، إلا أنه لم ينظر إليها نظرة تجزئية، بل أنه وجد أن البناء الفني للقصيدة العربية القديمة، قد كشف عن امتزاج ذاتي الشاعر الفردية والقبلية وذات القبيلة<sup>(٢٣)</sup> فهو يرى أن المقدعة الغزلية عساهدها الطللية الأخرى صورة من صور الشخصية الفردية للشاعر. أما الأغراض الأخرى من مدح وهجاء وفخر قبلي وغير ذلك. فهي صورة من صور الشخصية القبلية. وإذا ضفنا إلى ذلك أن القصيدة العربية غفل الشعر الغنائي أصدق قيل، إذ تتجلى شخصية صاحبها بكل وضوح. "أدركنا مدى العلاقة الكامنة في تعدد أغراض القصيدة وترجيحها بين الشخصية

الدلالات النفسية عند الشعراء الجاهليين.

فالباحث يرى أن مادة العمل الفني لا تنبع من العمل الأدبي نفسه لوحده، بل إنه يربط التجربة بثلاثة أمور متغيرة، هي: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع، واللغة. ويحدد منهجه في دراسة التأثير في الرؤية والخصائص النفسية لهذه الأمور في التجربة الأدبية. لذا فإن الاتجاه النفسي في تناول النص الجاهلي، أو الأثر الأدبي الذي يقترحه الدكتور غزوان يريد له أن يكون جزءاً مندرجاً في عملية نقدية أوسع أو أشمل، وليس بديلاً عن النقد الأدبي، كما سرى في عرض ذلك

وقد طبق الدكتور عاد منهجه هذا، على المقدمات الظلمية والغزلية وقصائد الرثاء في القصيدة العربية الجاهلية، وحاول استكناه دلالاتها النفسية. فالباحث كما يبدو لم يقف عند النصوص التي تناولها، كما وقف آخرون في تفسير علاقة النص الأدبي بمنشئه فقط، محاولين تفسير علاقة النص بمعرض الشاعر، أو أمراضه النفسية الأخرى، وإنما كان يسعى إلى أن يتجاوز ذلك إلى تسليط الضوء على طبيعة العلاقة بين النص وصاحبه، عندما تكون هذه العلاقة أحد المسانح التي تؤمن التعبير عن الخيوط، أو العلاقات التي تربط الشاعر بمخاضه، وحاضره ومجتمعه فالظروف والأحوال النفسية ليست إلا من قبيل القروض التي تسمح للشاعر أو تمكنه من خلق الأثر الأدبي، ولكنها لا توفر المادة التي يصنع منها هذا الأثر<sup>(١٦)</sup>.

فالشاعر الجاهلي بالرغم من أنه كان يهوى الأجواء النفسية لقول الشعر، إلا أن تلك الأجواء لا توفر له المادة الشعرية التي يقولها، ولا رثاء، سواء أكانت حزينة أم مفرحة، وعلى هذا الأساس فإن تناول الباحث كان تناولاً يمتاز بالحدة وإطالة النظر إلى النص الشعري لتتبع خصائصه الفنية والجمالية، بالرغم من أنه لم يقف طويلاً عند نصوص عديدة من الشعر الجاهلي لتعميق

يعكس بعض مخاوفها وقلقها من الوجود الغامض الذي يحيط بها<sup>(١٧)</sup>. فالشاعر إذاً يتكلم على تجارب حية بصرخة الألم، فهو يشعر "أن الحب انتهى، وأن اللهب مضى وأن الشباب فني"<sup>(١٨)</sup>. إن ذلك كله يقود الباحث إلى الاعتقاد، بأن "المقدمة الغزلية يرتبها الحزينة، وصرخة آلامها الواضحة في مقاطعها الكثيرة، تدل على أن الشاعر الجاهلي إنما يتغزل ليرثي نفسه، وبصور بعض وجوده القلق"<sup>(١٩)</sup>. فتجربته الشعرية في ذلك تحيم عليها تجربة التناهي الخلق، وإن حياة الشاعر واقعة تحت جبر القضاء وظلم المية، مثلما وصفها المستشرق الألماني فالتر براون، إذ يختار الباحث عباراته بنفسها. والشأن نفسه عندما يرثي الشاعر الآخرين، فإنه إنما يرثي نفسه، فتجربتنا الغزل والرثاء في القصيدة العربية بالرغم من كونها تجربتين مختلفتين، إلا أنهما تلتقيان في كثير من الجوانب. في مقدمة ذلك رثاء الحزينة، وتأكيدهما على رفاء الشاعر لنفسه، وقلقه من مصيره، لذلك صار الغزل والرثاء غرضاً واحداً وإن كانت محاولات الفساد القدماء تميل إلى الفصل بينهما<sup>(٢٠)</sup>.

### ٣. الخصائص الجمالية والفنية في الأثر الأدبي:

لا شك في أن الدكتور غزوان الذي وفق في لفت الانتباه إلى أهمية العامل النفسي في تحليل الخصائص الجمالية والفنية في الأثر الأدبي، وتعليل الظواهر الأدبية في ضوء ذلك، فإنه يدعو إلى استثمار أبحاث التحليل النفسي، والعلوم النفسية والاجتماعية، في البحث عن المعاني الخبئية في التجربة الشعرية، أو في تجارب النص عموماً، أي المضامين الكامنة وراء المعاني الظاهرة، لا في دلالتها النفسية على صاحبها الشاعر فحسب، بل في دلالتها على القيم السائدة في المجتمع، وهو في ذلك، إذ يقصر تناوله على تجربة الغزل والرثاء، فإنه يجهد لذلك بإمكانية التناول لأغراض أخرى، كما حاول أن ينحو ذلك المنحى في استقصائه لظاهرة التمرد عند الشاعر الخطيئة، أو إشارات الغيبة عن بعض

الأفكار التي استنتجها بشأن دوافع الرنة الحزينة في مقاطع الغزل، التي لا تبدو في بعضها رثاء من الشاعر لنفسه، أو تعبيراً وجودياً عن قلقه، إذ لو كانت كذلك لانتصت تلك المظاهر الحزينة من قصائد الغزل الأخرى في العصور التي جاءت بعد الإسلام، وهو أمر لم يكن قد حدث. كما لم تتغير طبيعة الرنة الحزينة، وحالات الشكوى والألم في النصوص الغزلية في الشعر العربي الحديث، فضلاً عن أن محاولات الباحث تأكيد علاقة التشابه بين المراثاة الغزلية في الأدب اليوناني، أو في الأدب اللاتيني، وآداب الأمم الأوروبية الحديثة يعطينا مسوغاً هو أكثر دلالة على صعوبة إرجاع رنة الحزن والألم إلى جوانب وجودية، في القلق والتناهي عند الشاعر الجاهلي. إذ حاولت بعض الدراسات العربية الحديثة تفسير كثير من جوانب هذا القلق ودفعها إلى الأفعال والتعامل على القصيدة الجاهلية من خلال فرض آراء وأفكار وصفت القصيدة العربية الجاهلية بالقصور والسناجدة. والشأن ذاته فيما يتصل بالشاعر الجاهلي. ونقسي محاولة الباحث في تفسير رنة الحزن، وما تعبر عنه من أغراض نفسية واجتماعية سادت أغلب المقاطع الغزلية والظلية في القصيدة الجاهلية، محاولة رائدة، وهي كما تبدو قد استعادت تلك الرنة الحزينة من بكائية الظلل فضلاً عن طبيعة تجربة الحب في القصيدة العربية الجاهلية، التي اعتقد الباحث بأنها كانت تجربة غير مكتملة، نتيجة لطبيعة الواقع البدوي، وتقل الشاعر أو سرعة هذا التنقل الذي لم يجعل تلك التجربة تحقق نهايتها.

فالباحث في هذه الرنة الحزينة في القصيدة العربية في عصورها الحضارية، يعني رصد تجربة الحب، أو تجربة هذه الظاهرة، " في إطارها الوجداني — وهو ذاتي محض — وإطارها الاجتماعي — وهو عام مرتبط بزمان ومكان يحددان طبيعة تلك العلاقة — في ظروف نفسية واجتماعية متباينة"<sup>١٠</sup>، فضلاً

عن أهمية ذلك في الوقوف على قيمة هذه التجربة، التي يجعلها النقد الحديث مستمدة من قدرة الشاعر على أن يجسد في تعاقبه التجربة المعينة "وان يمثلها أصدق تمثيل"<sup>١١</sup>

ولهذا بدت محاولة الدكتور عناد غزوان جادة، لأنها دراسة نفسية وفنية، كما أنها حاولت تبسح تطور "المراثاة الغزلية" — وهو المصطلح الذي أطلقه على غرضي الغزل والرثاء — في الشعر العربي، ومحاولات نضجها في عصور الشعر قديماً وحديثاً.

#### ٤. التجربة الشعرية

وللدكتور غزوان فضلاً عن ذلك محاولات أخرى، توضح اتجاهه النفسي، الذي أراد له أن يكون إسهاماً في النقد الأدبي، وليس تطبيقاً لنظريات علم النفس، أو شرحاً لها. كما أراد له أن يكون جزءاً من عملية نقدية أوسع، تسلط الضوء على التجربة الشعرية أو الأدبية. ونجد هذا التأكيد في كتيبه الأخرى ولا سيما كتابه "مستقبل الشعر وقضايا نقدية" نشره عام ١٩٩٤م، و"أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية"، نشره عام ١٩٩٨م. ففي الكتابين خلاصات نظرية وتطبيقية للملامح باتجاهه النقدي الذي يولي العامل النفسي في تحليل الخصائص الجمالية والفنية في القصيدة الشعرية أهمية من خلال النفاذ إلى تجربتها الشعورية، ودلالت صورها الشعرية.

فالأدب كما بدا للباحث هو "مجموعة من التجارب الذاتية والعامية تخلقها مؤثرات البيئة الأدبية على اختلاف أبعادها، وتبصير دلائلها وعمق تأثيرها"<sup>١٢</sup>، وان أية محاولة للنفاذ إلى أعماق هذه التجربة يستدعي "التشريح الأدبي"، الذي يمتاز بأنه "دراسة دقيقة للتجربة تنفذ إلى أعماقها، مستخلصة من خلال الموازنة والاستقراء قيمة التجربة الفنية والاجتماعية"<sup>١٣</sup> فالقيمة الفنية والنفسية للنص الشعري، هي إحدى عفايا أو

مظاهر التجربة الشعرية، لأن قيمة النص ستكون على قدر التجربة وتجليها أصدق تمثيل<sup>(٢٦)</sup>. وقد دفعت هذه المطلقات الباحث إلى إيلاء اهتمام خاص ببواعث التجربة الشعرية، وأشكال دراستها، وقد تابع في بعض آرائه الإشارات التي تضمنتها الموروث النقدي القديم، ولا سيما آراء عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٦هـ) حول الصورة الشعرية، والجوانب الرمزية والانفعالية في اللغة التي تصنع الصورة في العمل الأدبي<sup>(٢٧)</sup>. ومن المحدثين آراء الناقد الانكليزي إ. أ. ريتشاردز عن التجربة الشعرية. فالذكور عناد غزوان مع إيمانه بأهمية التحليل، أو التشريح للنص من الداخل، فإنه لا يجد حرجاً أو ضرراً من دراسة "الذات الشاعرة"، كما تصورها القصيدة، لا كما يصورها الواقع الخارجي لها<sup>(٢٨)</sup>. ذلك لما للشاعر من أهمية ليس في بناء التجربة الشعرية التي تنقل أحاسيسه، التي عاش فيها وتأثر بها وانفعل معها إلى جمهوره كي يشاركه احساسه وإيقاعه، وتأثيره، بل أيضاً في تعامله الخاص مع اللغة<sup>(٢٩)</sup> وهو ما يخلق لشاعر قدرته على توصيل تجربته إلى المتلقي، والتأثير فيه بشكل يثير فيه تجربة مشاهدة لتجربة الشاعر الأولى. لذا عذّ النتائج الأدبي "بلا توصيل بأنه جسد ميت، أو ربما مجرد كلمات ميتة، على أريضة الإهمال والنسيان"<sup>(٣٠)</sup>. وفي ضوء هذا التصور يرى الباحث أن علاقة الشاعر بجمهوره هي "علاقة تأثر وتأثر، ونتيجة خلق ثالث جديد ينشأ من التفاعل القائم بين عصري التأثير والتأثر"<sup>(٣١)</sup>. فالتقويم النقدي في ضوء مفهومي التجربة الشعرية، والتوصيل، هو تقوم داخلي تابع من النص بتشكيله اللغوي، وتجربته الشعورية. فالاعجاب والتقدير أو الابهار مصدره القصيدة وهي التجربة الأولى المؤثرة التي خلقت الاستجابة عن طريق التأثير<sup>(٣٢)</sup>، وإذا كانت القصيدة فناً لغوياً، فإن اللغة هي إحدى مرتكزات الشاعر في نقل تجربته، لهذا عدت اللغة في بعدها النقدي والشعري عند الباحث "مقياساً

نقدياً مهماً في الموازنة بين قدرات الشاعر على التوصيل"<sup>(٣٣)</sup>. فاللغة الشعرية في رأي الباحث تشكل محوراً رئيساً في دراسة التوصيل. أما الصورة الشعرية في بعدها الفني والنفسي فهي تحمل الدهن على "الاقتراب من فهم، واستيعاب الفكرة الأصلية للنص"<sup>(٣٤)</sup>. فاستيعاب التجربة الشعرية في ضوء هذا الفهم، يعتمد على قدرة الصورة، أو مجموعة الصور في خلق الاستجابة بين فكرة التجربة، ومثلقتها، لأن غرض أية صورة هو تكثيف الشعور، أو الاحساس الذي تثيره أية لفظة تسمى التجربة الشعرية من خلال صورها إلى تجسيده حساً وفكراً في آن واحد<sup>(٣٥)</sup>.

لذا بدأ الباحث أن "كشف العلاقة بين الشاعر، ولغة التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره هو القاعدة التي تعتمد عليها الصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً في تحقيق الاستجابة الجمالية"<sup>(٣٦)</sup>. كما أنها في الوقت نفسه مصدر مهم من مصادر التجربة الشعرية، ولا سيما عند تحليلها، وبذلك يكون استعمال مصطلح الصورة عنده مرادفاً للفكرة، والرؤية في آن واحد. فالشاعر يحاول بواسطة الصورة توصيل فكرته وتجربته الجمالية، أما ميدانه التطبيقي فقد اتجه فيه إلى دراسة الواقع النفسي والاجتماعي في التجربة الشعرية عند الخطيئة، إذ حاول من خلال ذلك إضاءة الأخبار والروايات التي تحدثت عن سوء الخطيئة الشاذة، سواء في هجاء أمه، وأهله، أو في هجائه العام وقد وجد الباحث، أن الخطيئة في تجربته الشعرية كان يعاني من "عذاب نفسي شديد نجى في شعره الذي رسم لنا أكثر من صورة وصورة لمعنى التمرد الاجتماعي والسياسية والحرمان"<sup>(٣٧)</sup>. فدراسة الواقع النفسي في تجربة الخطيئة الشعيرة كما بدت للباحث قد تغيّر كثيراً من الأخبار، والروايات التي ارتبطت بسيرته. فالعامل النفسي والاجتماعي يكشف لنا أن الخطيئة كان يعاني من عذاب نفسي شديد نتيجة حرمانه من

### صياغة المعاني والألفاظ

يتضح مما تقدم ان الدكتور عناد غزوان في اتجاهه النفسي يهتم بالأثر الأدبي، ويحاول من خلال ذلك الاهتمام كشف وفائع، أو علاقات لم يكشف عنها النقاد، لأنها تنتمي إلى الشخصية الشعرية واللاشعورية للشاعر، وهو حينما يحاول اكتشاف هذه الوفائع والعلاقات فإنه إنما يقسرر اها تعمل فعلها في سيرة الشاعر وسلوكه العامة والابداعية فهو يقوم بدراسة نقدية للأدب، وليس بتحليل نفسي لشخصية المبدع. فهو كما استبقا يحرص على ان يربط التجربة الشعرية بثلاثة أمور رئيسة هي الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع من خلال تجربة النص، واللغة الشعرية. وهو في ذلك يتبع منهجاً قريباً من منهج الدكتور طه حسين في تحليله للتجربة الأدبية في إطارها الاجتماعي والنفسي، ومن خلال بنائها اللغوي أو التصويري، كما يرى الباحث أن هذه العملية هي التي تقود أيضاً إلى تحديد ملامح الشخصية الأدبية، ومواقفها انطلاقاً من إيمانه بأن "دعر كل أمة يطلق في سنته الفني، أو شكله، أو لغته وصوره وموسيقاه، من بيته التي يولد فيها، ويتعرعر وينشأ في أحوالها النفسية والاجتماعية"<sup>(١)</sup>.

النسب، مما دفعه إلى القفحة على عصره، والتمرد على بيته"، والسخرية من بيته الممثل بأمه وأبيه المجهول"<sup>(٢)</sup> كما ولد له احساسه بنسب المصطرب عقدة نفسية ظل صداها يتكرر في معظم تجاربه، التي هجا بها بيته بما في ذلك اخوته. فالخطيئة في حقيقة ثمرة وسخريته، أو هجائه، إنما يصدر عن شعور طبيعي سوي في نظر نفسه، "لأنه هو وليس غيره موضوع التألمة"<sup>(٣)</sup> فالصور الساخطة المتمردة في شعره لا يمكن فصلها عن معنى الصراع الذاتي والاجتماعي للشاعر الذي كانت تلاحقه عقده النفسية من نسبه، ومن تسميته بالخطيئة، أو من فقره. فكل هذه العيوب هي التي عملت على تعقيده أما العيوب التي لفقت عليه، أو تكررت لواقعته النفسية، وظروف نشأته الأولى، فإنها لا تقيم الدليل على حقيقة نفسية الخطيئة التي كان لها تأثيرها الكبير في طبيعة تجربته الشعرية، واسلوبه الساخر في هجائه، الذي هو أيضاً لا يمكن بأية حال من الأحوال فصله عن شخصية الشاعر، بكل أبعادها، من احساس وعاطفة، وذهن ومزاج وذوق وطموح وثقافة"<sup>(٤)</sup>.

وبذلك يخلص الدكتور غزوان إلى تأكيد كثير من الحقائق النفسية عن الشاعر، التي يرى انه لا غنى عنها للناقد في تتبع التجربة الشعرية، أو قدرات الشاعر في التعبير من حيث

### الهوامش

- ١- أشرف الدكتور عناد غزوان على (٣٥) اطروحة دكتوراه، و(٣٦) رسالة ماجستير، وناقش ما يزيد على (٤١٥) رسالة جامعية، وألف (٢٧) كتاباً موزعة بين فنون الأدب والنقد والترجمة، وأشرف على مراجعة (٣١) كتاباً مستوحاً. ينظر. أسفار في النقد والترجمة ١٧٢-١٨١.
- ٢- المثلثة القرنية في الشعر العربي: ٥.
- ٣- م. ٥٠ ن.
- ٤- أشرف الدكتور عناد غزوان على (٣٥) اطروحة دكتوراه، و(٣٦) رسالة ماجستير، وناقش ما يزيد على (٤١٥) رسالة جامعية، وألف (٢٧) كتاباً موزعة بين فنون الأدب والنقد والترجمة، وأشرف على مراجعة (٣١) كتاباً مستوحاً. ينظر. أسفار في النقد والترجمة ١٧٢-١٨١.
- ٥- المثلثة القرنية في الشعر العربي: ٥.
- ٦- ينظر: فلسفة تاريخ الفن: ٨١.

- ١٧- المراثاة الغزلية في الشعر العربي: ١٠  
١٨- أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٥.  
١٩- م، ن: ٢٥.  
٢٠- ينظر: المراثاة الغزلية في الشعر العربي، ٥٨.  
٢١- ينظر: أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٩.  
٢٢- مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٢٩.  
٢٣- ينظر: م، ن: ٣٩٠.  
٢٤- مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ٤٥.  
٢٥- م، ن: ٤٠. ٢٦- م، ن: ٤٠.  
٢٧- م، ن: ٤٧. ٢٨- م، ن: ١١٧.
- ٢٩- م، ن: ١١٧.  
٣٠- أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٩.  
٣١- م، ن: ٣٨.  
٣٢- أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٣٦.  
٣٣- ينظر: م، ن: ٤٨.  
٣٤- م، ن: ٥٦.  
٣٥- اعتمادنا في تحديد الخلاصة الآتية عن مقدمات تأويل المعنى الشعري عند الدكتور عواد غزوان من محاضرة القاها في اتحاد الادباء والكتاب العراقيين بعنوان (ترويض النص وسدسة اللغة) بغداد ١٩٩٨.  
٣٦- ينظر: أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية: ٥٦.

#### المصادر والمراجع

- ١- الابداع العام والخاص، الكسندر روشكا، ترجمة: د. غسان عبد الحلي أبو فخر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة (١٤٤) ١٩٨٩.  
٢- الابداع في الفن، قاسم حسين صالح، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٨.  
٣- أسفار في النقد والترجمة، د. عواد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط ١، ١٩٥٥، ٢٠٠٥.  
٤- أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية، د. عواد غزوان إسماعيل، مركز عبادي للدراسات والبحوث، صدام، الجمهورية اليمنية، ط ١، ١٩٩٨.  
٥- ذات الكاتب الابداعية وتطور الأدب، م. فرانسينكو، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.  
٦- فلسفة تاريخ الفن، هوزر إيرلوند، ترجمة رمزي عبدة جرجيس، الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية، طبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.  
٧- في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة، د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الكويت، ط ٣، ١٩٨٠.  
٨- انتهى مالي الدنيا وشاغل الناس، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (١٦٨)، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، تشرين الثاني ١٩٧٧.  
٩- المراثاة الغزلية في الشعر العربي، د. عواد غزوان إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢.  
١٠- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عواد غزوان إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٤.  
١١- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديهيد ديتش، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.  
١٢- النموذج في التحليل النفسي، سيجموند فرويد، ترجمة مسامي محمد علي، وعبد السلام القفاش، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢.  
١٣- النقد الأدبي. أصوله ومناهجه، سيد قطب، منشورات دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.  
١٤- النقد الأدبي ماذا يمكن ان يفيد من العلوم النفسية الحديثة (بحث)، د. مصطفى سوييف، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٤، عدد ١، ١٩٨٣.  
١- الابداع العام والخاص، الكسندر روشكا، ترجمة: د. غسان عبد الحلي أبو فخر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة (١٤٤) ١٩٨٩.  
٢- الابداع في الفن، قاسم حسين صالح، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٨.  
٣- أسفار في النقد والترجمة، د. عواد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط ١، ١٩٥٥، ٢٠٠٥.  
٤- أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية، د. عواد غزوان إسماعيل، مركز عبادي للدراسات والبحوث، صدام، الجمهورية اليمنية، ط ١، ١٩٩٨.  
٥- ذات الكاتب الابداعية وتطور الأدب، م. فرانسينكو، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.  
٦- فلسفة تاريخ الفن، هوزر إيرلوند، ترجمة رمزي عبدة جرجيس، الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية، طبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٨.  
٧- في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة، د. محمد



## الذاكرة والتناص

### طوقية المكان في شعر نزيه أبو عفش

لنفسه وساره المؤكدة<sup>١</sup>، لأنها أسلوب للأداء الثوري، الشاعر يستحضر هذه الشخصيات ببنوامة شعرية تتجلى في نص شعرياً من خلال مدرسة صوفية مدعومة موجهة بروح المشاعة وفلسفاته المتعددة، وهي أي الشخصيات عالماً ما تبدو مترددة بين روحية الترهيب [لصحات المثل للمسيح ومريم] وزعتها مدرسة حبيبته مدد حورائيتها رغبة في الأنسة المرجوة الصداقة، ما فعل مكان ليس جغرافية لمرحله فعل شخصيات وحسب بل ربما يولد الشخصيات ولا يقطع حين ممسه من سائر لذلك يتحول المكان من خلال أدبياتها كدات لها كيونتها: «جنت أبحث عن صوري في لتفاصيل / في ما تساقط من ذكريات الطفولة أثناء غفوتنا / على حجارة<sup>٢</sup>»، جنت أبحث عن شبهي في تفاصيل، تلك هي ماهه الارتباط العصوي للمكان بالكائن الذي يستخلصه الشاعر من خلال انشائية للشخصية، من القدسية الإلهية إلى الأسنة البشرية حيث يسعى أبو عفش إلى تقويض الأولى لصالح الثانية: «هي مريم أصل أصول الخطايا / ولكني حين أسقط في حبها / استعدت لأسقط في حب هذي الحياة<sup>٣</sup>».

هذا بقي للمكان في فكرة الشاعر حياً قدساً ولشدته تعلق الشاعر بهذه القدسية بات وكأنه يتوحد قدسيته شعرياً، مما يوحي بأن المكان أصبح النص الأصعب والأشمل لذات الشاعر ومرجعية تكويناتها وشعريته في آن معاً، لقد شكّل المكان في قصيدة تربه أبي عفش خصوصية دائرته الشعرية ومضامين تشكيلاتها، وهذا قد مكن المكان عنه أن يمثل ذاتاً لها كيونها ومستوياتها. وتعتبر

«لا بقى يا لي / فلقد عرفني الكلاب / وشب رطلح / يا سي القطط / لم أجد / طارقاً / لم أجد / سرق حنت أنا / عن حجر صاع / هاهاهاهاها / عن صوري / كنت أذهب في شعوق أمداد لمدى حنت أنا / عن حاتم / فز من أصغر في صدي / كنت يومئذ لم أعز اهتماماً / حنت عني عن حصر / حي سلام<sup>٤</sup>».

هو ذا تناص المكان شعرياً في قصيدة تربه زغريب عشرين أسبق عنائية تستمد لمعنها الشعرية من لغة كونه حارحة اعتين تمنح منق لبرتها في شكلاية الأحاسي ولا صرح الكهنوتي. إنه المكان الخاص الجوارح والألب لدى الشاعر الذي يجمع تفاصيله بحوسري على رويته من تعجعات الروح لأنها بعض فلذاتها التي تجبو على الشوك في استثناءات الحلم الخائر لردّها إلى كمونها الأولى في المكان الأم. «جنت، كماله، أفتح في الطير / عني أعيد إلى ما مضى الروح<sup>٥</sup>». والشاعر مسكون بعادة الاحتراق البريحي. «بداة خلقية ذات طقس كشي لاهوتي، هذه لأداة التي لا تصاغيل إلى صديقه تعبيرة اسائدة لأب منتفات إحصائية لشخص المسيح والإنسان لإحلي الحارق، وغالباً ما يضع على هذه الشخصيات المشقة الكثافة الشعرية التي يصعداها الشاعر في نصوصه بلزامة ميثاقية شرقية محضة، ويعتمد في اللحظات القصوى لعاقلتها شعرياً إلى تعجيرها من الداحل كشخصيات مضادة بكلماتها الإعجازية للجمعية ومبددة في أفعالها أتمه غير متسقة مع قدسيته. «كل يسوع منك من البراءة والتأمل / متكلنا على أوراها الخاصة / منتظراً وطأة مشاعره

أبق المكان كائن نزيه أبي عمش الشعري الذي يتولده عبر إبداعات مبهرة بثرها التعبيرية واحتباساتها لطاقة جمالية تنفّسها لشعيرة عبر كذ في قفس غير مبرر له الخاص ويميل الكائن عبر هذه الأساق المتصاعدة إلى استمرافات فنية في التصايل البسيطة: «هو ذا البيت / أوشت أد أنلمس أجراه / وأعد تصاصيله في شعقب / هو ذا ميتم الروح / حصن مضئ لها العابرات وملككة العاشق / كل ما فيه حاب على كل ما فيه»<sup>١١</sup>. وبالمكنة استبصار هذا المكان كإيقاعات مضاعفة باستقطاقات للمكانية عبر بوح كئاشي، لا تحلو لكنتها من بحة إبهامات جوائية متناغمة. وبمكنا استقراء هذه الإيقاعات من خلال فهم فني لجووية الحس الكائي وتحليلاته بصور متعددة موازية لصور الطبيعة الحية ومتسقة في تكويناتها التصاعدية عبر أطوار اشفاقية ترتقي بكنتها (الإنسان) كمشق حيوي هاء تنفّس عبره بدائية ذاته وتفاصيل ألبتها التكوينية في علاقاتها مع المكان ويحفظ هذه الإيقاعات على النسق التالي

#### ١ - إيقاع الذاكرة البيئية

وهو توالد طبيعي يشكل عبر إبداعات محروون الذاكرة للأحاجي الأولى والتهيزات التي شنع كرمصبة لبيبة وحلاية للذاكرة مشككة حالة انتصار لصور المكان الحسية ومؤثراتها الشككية، مقابل انهزام الإنسان كعقل تأقيرها ودهاشاتها وتواتر إثاريها التي تشكل شلطة ظاعية على حواسه بحاليتها وإبداعيتها وفي هذه الحلاية يتولد الإنسان بحورية انتصاراتها عليه واستبدادها، ويستلهم الشاعر هذه الحالة لتشكيل صوته قصيدته بإرشاداتها التسلطة، فهي أقرب إلى العباد في ترسيم جماليتها كهاد حلم ماضٍ محبٍ لديه، مما يجعل لسلطوتها شعرية متصاعدة تتكشف من خلال توظيفها بحس متوتر صرف في تشكيلات ديوية صريحة. وبمكنا استبصار مفردات هذا الإيقاع كصور متعددة:

أ) صورة الولادة التي يستلهم لشاعر لارتباطها بالمكان الخاص ومساكناته البيئية كتشكيل عام لها. ويتجلى هذا المكان بمشهدية حرائيه تعرض معصياتها على صورة الولادة التي لا نجد لها أية مدلولات توافق رموزيتها من حصونه وحلو وتعجيد، بل عالم ما يراها ممارسة طقسية راجعية موارية للواقع وموضوئته وبالتالي خرائيته - «تقل الشاحنات الكسيرة من طرف الأرض مثقلة بالعباس / ونظي إلى طرف الأرض مثقلة بالتوايت / يملق الطفل / ترفو جوارها / قبة، كتب، نعنس شديد»<sup>١٢</sup> فهو يتجاوز

تصوير محاصية الولادة ونسوتها من خلال مقابلة صورية لبصيرة العذراء - إلى حالة المكان الذي يلد (المطل - الكائن) بين قوسين من الشقاء والموت، وذلك باستحضار بنة انراضية (أي مكان حرائي)

ب) صورة الطفل البدائية على مستوى التكوين والإدراك، ذات الحس الشاعري في إدراك المكان والاستسلام لإدهاشاته الإثارية بالحس اللاوعي وما يوازي هذه المشاعية من روح ملائكية، أي عقوبة نشوئها الصرية للطبيعة بحس تروي دال على العطرة الطفولية التي أنتجها المكان: «أعرض قلبي لرعية في البساتين / مأخوذة بذكاء الطيور وتفسير طعم لحشائش / مقلقة نهدها في الهواء المقطر / تهجي وقزقة الطير»<sup>١٣</sup>.

ج) صورة الطفل الأولية وهي على مستوى التكوينات لشعورية الأولية وحاسة التهيزات الجمالية، أي حالة لتلقي والتميز الشكلي حلياً وتكون الإدراكات في هذه الحالة مركزة بقوة تسلطها أي بدافع (الجمالية - الغرائية - السعية). ويكشف مدى تسلطها بمقدار تقليد الطفل لإنتاجاتها وقدرتها على استلابه لحالة توهم بكماها وإعجازاتها - وأنها الولد الذي في دفتر الإنشاء / رسم حافة مدبه مهرب حافت مبه / ب ود / الذي في عللة كويس تشكر البار / اسحار / وتشيء الأفتار / أفتينا على مري من خراصة سرّ وغلدا إلى الإهمال»<sup>١٤</sup>. فحالة الطول في حركية الصور، تنمات لفرصة شعورية ذاتية مسممة لأثراب حباته مملعة (يمكن فهم تداخلات الصورة بقراءة تشكيلية موارية لقوة الرسم البيروني - الأيموت - الشكليات التجسيدية - ماهية الطقوس والرائيل المصعة بالرهة والفسوة). وبالمكنة هنا سرر ترسبات الرهبة في تصنيع الحس اللاهوتي لكائن هذه المكنية.

#### ٢ - إيقاع الذاكرة التاريخية

تتميز توليدات الحس التاريخي في نص نزيه أبي عمش بأنها لمحات فيه غامضة تنفّسها اللاشعور، فهي أقرب إلى السباقات الباطنية التي تساهم في تخصيب النص فنياً وفكرياً وتتحل هذه الذاكرة التاريخية كمناس فحائعي دي استمرافات صوفية، ومرجعية الحس التاريخي ها هي نصية المكان تاريخياً، ويمكن استحضار ذلك من خلال قراءة المرجعية التاريخية للمكان ومحاكاتها بالإشارات الشعرية التي تسطق رموزها ومقاييسه فذلك مع أهمية الأحداث وتأثيرها وبدونها العميقة في الذاكرة الجماعية

أ) الأحداث التاريخية لا بد من الإشارة في هذا المجال إلى أننا سنقتصر هذه الدراسة على المكان الذي ترعرع فيه الشاعر ونشأ، أي قرية مرمريت (التابعة لمحافظة حمص السورية). وبالسرمع من تدحلات إفراوات الأمكنة [الوطن بشكل عام] فإننا نرى تخصيص هذه الدراسة بيئة الشيء، لأن دراسة أثر الوطن كمكان ومكونات لذاكرة تاريخية في شعر أبي عرش تقي دراسة أخرى تشكل مستوى آخر. ولا يحتاج قارئ الشاعر إلى كبير جهد لتلمس هذه المؤثرات في كل حرف من قصائده، لذلك ستركز على بعض الأحداث التاريخية التي تشكل بيئة نصية لشعرية أبي عرش. فعن سبيل المثال: يرى المؤرخون وأن لغموض الذي يلف حمص وتاريخها في العصور القديمة مصدره الكوارث البشرية والطبيعية من ذلك<sup>(١٢)</sup>، و«الزلازل هدمت المدينة عدة مرات وأشهرها الزلزال الذي وقع سنة ٥٢٢ هـ إضافة إلى الكوارث البشرية المتصلة بغارات كان الروم البيطوني يشوب على المدينة الواحدة تلو الأخرى (كغزوة الأمير طور بقصور فوكاس ٩٦٨ م) وغزوة ياسين (٩٩٠ م) ومن أشنع تلك لغزوات غزوة دوق أسطاكية (٩٩٩ م) حيث لحاً بعض أهل المدينة إلى كنيسة مار قسطنطين تحرقها، وأحرقها الدوق بمن فيها. ويقال إن الخراب والخرق تكبر على حمص ثلاث مرات<sup>(١٣)</sup>. ولقد تحصنت هذه القلعة في ذاكرة أبي عرش حتى باتت تشكل نسكاً مأسوياً سمر في تجربته حتى لكان الحروف تشكل في تراصفها خرائق نفسية؛

«المخويات انتشرت/ والساموسيون يؤدون طقوس الذبح/ على أبواب الأموي الفاضل<sup>(١٤)</sup>»  
«معاؤهم التصقت بالجدار المقاسل/ لم يكتعوا باحتلال المدينة/ لكنهم أحرقوها<sup>(١٥)</sup>»

«كنساء المدحج السود/ تحلض الدفعة والنداء وصرير عربات الدفن/ ويحملن بأهة تنفع البطون/ بهواء الأهة المقدس<sup>(١٦)</sup>»

أظهر قصيدة كم من السلاذ أينها الحرية فهي انعكاس لصاحبة هذا الحدث «إد يشدى اليسوع عاجزاً عن وقف المذبح على مرأى منه<sup>(١٧)</sup>» و«الخراب والزوال».

وتكرر في النصوص التاريخية لمدينة حمص صوره المصاهرة القائمة على تقديم بنات الملوك كقرابين للزواج كقضية للسلام، وهذا ما تصرح به النصوص التاريخية التالية: «عندما تولى الحكم شمسيجرام الثاني اقتضت الظروف أن يزوج ابنته يوتساب من أرسطو بولس

البيزنطي<sup>(١٨)</sup>» و«عندما تولى الحكم عزيز بن شمسيجرام الثاني تطلت ظروف عصره منه أن يرف ابنته دروسبلا إلى الروماني آجربيا الأول<sup>(١٩)</sup>». وتصيف المصادر «إن هذه المرأة الحشنة ماتت إلى الوالي الروماني فيليكس<sup>(٢٠)</sup>». ولك أن نتأه في بانوراما المآسي كما شئت وتكوينات هذه الصور لدى أبي عرش تفصّل إنساني لأبعاد هذه المأساة التي كانت لها في عصرها مبررات «لأنهم يصمون شمسيجرام الثاني على سبيل المثال بأنه الملك العظيم والمجيد (Sambigeam. C C avro C - Jihvsregis)»، لكن الشاعر يرى:

«مقتني وهم خطوتها في الفراغ الذي صانها/ وشم العياب الذي خلعت على الأرض كي لا يصيح/ تنطاد أسماء مريم كيا يقول: وصلنا إلى قلب مريم/ نرشو ضلال تواريجنا بالأماني<sup>(٢١)</sup>»

ب) الذاكرة الأسطورية: تستحوذ الذاكرة الأسطورية لدى أبي عرش على طاقة توالدية لبداية رمورها وإيحاءاتها الخصبة المستلهمة من حالة تكويناتها القبطية كاستجابة لأسئلة المكان وكائناته الكونية، حتى تلك الأسئلة التي تشهق فراغ الوهيت من طاقتها الروحية المؤثرة على سبيل المثال: لأسنة سوتيه في حمص «سالك» وتنحن هذه الأسنة حشرات بنحسبات الألهة في ذاكرة أبي عرش كتمت ليكويبات الذاكرة (مكاتباً)، وهي تتصافر باطياً شكيب نصبه أترت إلى الكوميديا السوداء لشعرته

«تشدى هذه الذاكرة لمسرحة للمكائن الإلهي كضرورة مفهومه لإدراكه الحياة، الأولية في تعامل طوريها وميلاتها، وهي في الوقت ذاته أسئلة مجابة للفق. ومن خلال لقاء نظرة سريعة على الفكر الروحي في حمص تبين أن هناك عدة آلهة شكلت حاجة العصر الأدبي

«الرب شمس: «وهو رب النور والصياء والبدنه وقوة الإنبات إنه شجرة ربابه توصح الحق»<sup>(٢٢)</sup> وكثيراً ما يضارب أبو عرش في شعره هذه المهيومية للشمس والصباح. ولن نعود جهداً كبيراً في استبطان هذه الإشارات التي تتكىء على الذاكرة الأسطورية. ويتمثل لص المستبط في إيماءاتها إلى هذه الآلهة وطقوسها.

«هي إحدى عاداتي أيضاً/ أنص صياحي الخاص<sup>(٢٣)</sup>». ومرجعية ذلك النص تاريخياً الآتي: «إن أهمية عبادة الشمس عصرئذ توصح عادة تحبتها عبد شروقها<sup>(٢٤)</sup>». وعلى الفور أنص قلبي من النوم/ عتقاً بالصباح الخليل<sup>(٢٥)</sup>» إضافة إلى صور لا حصر لها تشكل الشمس نصية تواكب دلالتها واحتماليتها في صور متعددة لها امتداداتها في مهيومية التكوين والخلق والتعاصيب:

وهل سبق لك أن شهدت أناساً بأحشجة ومادية/ينقرون عشب الصباح الموحل<sup>(١٣١)</sup>. فبالملكة هنا ملاحظة الاستلهامات العذكية للنص التاريخي التالي: «ونمن السحاتون في تمثيل رب الشمس بصورة نمر كبير وموي وضخم يبدو بأسطاً جاحية»<sup>(١٣٢)</sup>.

### ٣- نصية المكانية والرمز الشعري

يتجلى الزمن في الصورة المكانية بالصباح حديثي، مولماً بسوايس مرحلة تعكس طروحات الشة فيها وسرعته الخاصة، فتعدو وكأنها متقطعة أو عتزة من رمز أسطوري مفتوح ولاد الشاعر أراد أن يبي صورة المكان على رؤى تسما مرجعيتها بالتواصل البشوي، لكن سن مطر بالإيديولوجيا الخاصة به، وهناك استعراق في توليف المكان في شعرية كأكيد عضوية التواصل بينه وبين مكانه، ولكن يجب ألا نسي أن هذه العضوية شجرة حادة لإيديولوجيا الشاعر، وشعره استعراق في نصيتها، وحركة هذه النصية ليست إلا أدلية بشكل عميق ودكي... وليست هذه الإشارة لا للتذكير في فهم أسس الرؤى الشعرية عند الشاعر التي تمثل أحد أركان ثلوث الزمن الشعري عند والذي نلمسه على المستويات التالية:

(أ) زمن الذاكرة: وقد استلهمه الشاعر من جود مجزوي الذاكرة لديه، وتتجلى وطبعته بتوصيف الوقع بحال صوت معاش متعقل وفاعل: «أفة السرور القروي التي أيعت في المساء/ وماضت دماً وتوايب/ ليست حرائب مطفاة/ إنما وطني/ ولهد أنا ساحط/ ولهد أنا يانس وضدا سأكبي»<sup>(١٣٣)</sup>. وقد مثل الفعل الماضي المعبر عن هذا الزمن لمة الواقعية في صورة المكان واستحصار آلامها وتوابعات جراحها، وهو بعلاقة عميقة مع زمن الرؤية

(ب) زمن الرؤية: وهو في زمن الرؤية في نصية المكان غير مستقل إذ يلتقي بزمن الذاكرة من حيث الوصف والتجسيد ومع زمن الرؤيا من حيث الاستقبال والتحليل.

(ج) زمن الرؤيا: لقد أدرك الشاعر أن دور المستقبل لا يتحل في نصية المكان بالنسبة لماحتل في ذلك وقصره عن دلالة تفيد السق الشعري العام عبده، فأنحصرت دلالة الأفعال المصارعة الواردة [في نص المكان] بالنكاشمة والتعرية والتعبير العميق عن حالة الوعي في فهم تأسيس الحلم المنتطور من الواقع، أي في صورة المتش المرعبة، «تلك الأشياء جميعاً/ أبة أسرار تسكبها حتى أحدهم القاتل/ علبة كبريت فارغة/ صورة طمس يصططع السمة/ مفتاح المنزل... / الظلام يعم المدينة/ يا أيها

الأصدقاء/ لا تلموا دمي من شوارعها أنا بعثرته باخيار/ي/ الظلام يعم المدينة/ هذه محاولة الحرب»<sup>(١٣٤)</sup>.

- شعرية المكان والصورية. لقد جتج الشاعر بالمكانية شعرياً إلى التصوير التعبيري الإيجائي، فحول الصورة في نص المكان إلى أداة وصفة - تعرية - ينجانية - نظرها من شعرية «الصورة»، وسمح المكانية دلالة انشائية حيمة عمر المعيشة والتفاعل والأسنة مع المكان، وتحويل الصورة من السياق التصويري مكانياً (أي الرسم) إلى السياق التعبيري (شعرياً)، فقرت الشعر من الرسم وأبعد الرسم عن الصورة الخاصة به، وجعل المكانية ناطقة في ذاته ورؤيته ودانها وشيئتها، وذلك من خلال حلول صوفي أدته حالة التعايش العميق. واستطاع بوعيه الفني تقريب القول من بعضها دون الخلل في السياق والخصوصية، وبقي محافظ على فسحة جميلة مغرية بتبادل الأدوار، وتكسر بأسلوبه الوطني الخاص من الميم، محافظاً على شعرية المكان في شتى حالاته وتعبيره وصوريته، موطناً لتلك الأدوات بعبير فية شعرية تمنح النص صمائه وشعافته.

حالد زعريت [سوريا، حمص]

### • مواش ومراجع

- (١) د. مريد مريه، قسيمة القلعة، مجلة لوتس، عتد ٦٤ (١٩٨٩) ص ٥٩.
- (٢) سؤبه مجز عفش، «ديوان بين هلاكي»، ط ١، العربية للدراسات ورسر، التريب، دمشق (١٩٨٢) ص ١١٣.
- (٣) قسيمة القلعة، مصدر سابق، ص ١٦٠.
- (٤) قسيمة مريم، مجلة لوتس - عتد ٧٣ - ٧٤ (١٩٩١) ص ٣٤.
- (٥) قسيمة القلعة، مصدر سابق، ص ١٥٦.
- (٦) ديوان الله قريب من قلبي، دار الحقائق، بيروت، ص ٥٣.
- (٧) ديوان بين هلاكي، سابق، ص ٣١ و ٦٠ و ٦١.
- (٨) حول كتاب «تاريخ حمص»، محمود السامي، مدوة حمص الأثرية والتاريخية الأولى (١٩٨٤) منشورات وزارة الثقافة، دمشق (١٩٨٥) ص ٥٣.
- (٩) ديوان الله قريب من قلبي، سابق، ص ٤٠ و ٦١.
- (١٠) قسيمة طوى للموت، مجلة لوتس - عتد ٥٩ (١٩٨٦) ص ١٢٧.
- (١١) ديوان بين هلاكي، ص ٩٣.
- (١٢) بشر رهندي، حمص وإسهامها الفني والجسدي في العصر الحطبي والروماني، مدوة حمص، سابق، ص ٦١ و ٦٠ و ٦٢.
- (١٣) ربه أبو عفش، قسيمة مريم، سابق، ص ٣٣.
- (١٤) بشر رهندي، سابق، ص ٦٦.
- (١٥) ديوان بين هلاكي، ص ١٢.
- (١٦) بشر رهندي، مصدر سابق، ص ٦٦.
- (١٧) ديوان بين هلاكي، ص ٢١ و ١٢.
- (١٨) بشر رهندي، المصدر السابق، ص ٦٦.
- (١٩) ديوان الله قريب من قلبي، ص ١٢ و ١٣ و ٦٧.

## استهلال

الراوي.. ومسؤال  
النقاد  
المعاصري

رئيس التحرير

حسنه النعمي

**تواصل** الراوي في هذا العدد احتفاتها بالدراسات  
السردية الموسعة التي تعمق الجوانب  
النظرية في السردية العربية. ورغم أهمية هذا  
الجانب فإن الراوي تقترح أن يكون عندها القادم عن  
قضية من أهم القضايا السردية، وهي قضية تعلق  
الرواية مع التراث السردية، ورغبة في استكشاف  
جماليات التجارب السردية التي أنجزها الروائيون  
العرب، بدءاً من تجارب جورجى زيدان، ومروراً  
بمساهمات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني  
وواسيني الأعرج وغيرهم من الكتاب الذين جدوا في  
ارتقاء أفق التراث السردية. والراوي تسعد  
باستقبال المساهمات في هذا الموضوع، وتعد  
بنشرها مجتمعة إن توفرت المادة الملائمة لتكون بين  
ييدي للباحثين وطلاب الدراسات العليا.

كما يسر الراوي أن يؤكد  
استعدادها لنشر مقالات عن السينما  
والمسرح من المنظور السريدي، رغبة في  
مقاربات شاملة لكل أشكال التعبير  
السريدي.

\* \* \*

كما توجه الراوي عنابة السادة  
الباحثين والقراء إلى رغبتها في استقبال  
حوارات مع المختصين في السرديات  
العربية ومع الروائيين العرب للتعرف  
أكثر وعن قرب على أنماط التفكير  
المسائدة خارج فضاء الكتابة النقدية  
والسردية.

# الرجل والبحر

جوانب من التناس في رواية إدوار الخراط  
«ترايبها زعفران»

منى ميخائيل\*

المعرفة التي تمكن من وجود معنى للنصوص، فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، أو حتى أن يفهمها، دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبي، ذلك لأن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبي العربي مثل (ألف ليلة وليلة) والمقامات وتراثهم الكنيسة القبطية وأثناسيوس المتأخر بالعربية منذ أربعة عشر قرناً، وكلها مما يسهم في وجود معنى للنصوص. أضف إلى ذلك أن «ترايبها زعفران» تنهل بتوسع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها، مما يجعل من نصها الثرى الذي تسرى فيه روح التناس بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة في حقبة ما بعد نجيب محفوظ. وقد قال ميخائيل باختصار في معرض تمثيله لكيفية تفاعل الشكل والمضمون في النص الأدبي:

(ترايبها زعفران) رواية تسترعى الاهتمام، ويضيف بها الروائي والناقد والكاتب المصري المعروف إدوار الخراط إلى سجل كتاباته عملاً بأسر الألياب، يصفه بأنه: «ليس سيرة ذاتية ولا شيئاً قريباً منها» (ترايبها زعفران)، ص ٥ - المترجم. وهو محق في هذا التقى؛ فالرواية أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هي مدينة الإسكندرية برماتها الزعفرانية، وتفاعلاتها مع البحر، ومسار حياة الأشخاص الكثيرين الذين يقطنونها. والرواية، إلى جانب ذلك، نص بالغ التعقد والدقة، يستكشف مجالات مختلفة جديدة لم تطرقها الرواية العربية.

وربما يحظى هذا النص بعناية أفضل إذا ما درس في إطار ما أسمته وعرفته جوليا كريستيفا بالتناس، أي «إجمالي

\* أستاذ الأدب العربي بجامعة نيويورك - الولايات المتحدة .

\* ترجمة محمد يحيى: قسم اللغة الإنجليزية بأداب القاهرة

إن الشكل والمضمون في الخطاب يعدان شيئاً واحداً بمجرد أن نفهم أن الخطاب اللغوي هو ظاهرة اجتماعية في كل جوانبها مجتمعة، وفي كل من عناصرها وعواملها على حدة؛ من الصورة الصوتية إلى أعلى مراتب المعنى المجرد.

ولا ينبغي أن ننظر إلى محاولة الخراط وضع ملفولته وشبابه وكهولته في قالب خيالي على أنها مجرد ترجمة أدبية للظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية المحددة التي نشأ في كتبها قبلى مصرى شاب؛ ذلك لأن مثل هذه القراءة لن تفسر الطابع الفنى للعمل، ولا المهارة الحرفية التى صاغ بها الكاتب روايته.

وترتبط الجوانب الثنائية للرواية ارتباطاً وثيقاً بالحدث وبالحبكة ويتطور التحصيلات:

كانت ترتفع من صرقة البحر الرصاصية اللون صخرة نائمة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها متشعبة بها النوارس متجاورة متراصة، النجم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحنت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورها، محدبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. (ص ١٢٤)

إن مثل هذه الصور تستدعى إلى الذهن حسود الناس مختلبي الأشكال فى الإسكندرية، لكنها تستدعى على وجه الخصوص البطل - القاص الذى يدور الحدث من خلال وعيه.

والماء والنهر والبحر عناصر جوهرية فى رواية الخراط هذه؛ إذ تختشد فيها صور الماء وتشكل رغم تفرقها المهاد الذى يستقر القص عليه. وربما أنبأت الأسطر الأولى بما يروج به العمل من زعم وحركة وبما ينتهى به؛ إذ يبدأ الكاتب روايته بهذه المقرة:

عدت إلى شارع راغب بإنشاء كان الكوبرى الصغير ملفوفاً ومياه تركة المصودية تحته حمراء، وكنت أعرف أنها تلور حول قوائم الكوبرى فى دولاب متقلبة. (ص ٩).

لكن الصور التى تلور حول الماء لا ترد لفاتها؛ فهى نصف دقماً قوة خارجية طاغية، ونشير دائماً إلى التغيرات التى تطرأ على الشخصية أو الموقف. يحدث هذا طوال النص كله:

وأنا أجزى الآن فى عمر طويل، على سطح المركب، بحته ملول فاكين اللون فى الماء الذى نشره وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات التوارس تحوم حولى ثابتة وجائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكذ حول بحته المركب الراقدة، وأنا أطل عليها فجأة من حاجز حديدى طويل. (ص ٤٢).

بأنى هذا المشهد مباشرة عقب محاولة فاشلة لصديق «البطل» - ككان على وشك أن يقع فى قبضة الشرطة السرية بسبب نشاطه السياسى المعادى للوجود البريطانى فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن بفياً تنقذ البطل بأن تسلك به عبر أزقة مظلمة ترضى فيها قوارب صيد مهجورة:

وأولان البحر قد أهدت تسخط، أمام عيني، بفسجية ورقاء وبضياء فضية مشعة تحت سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، وتضيقه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفته مبسوطة لا تكاد تخرج، ووشوشة الموج الذى يتفرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت المطبق نظره وتنمنه، فجأة، وتقرقة المصافير التى تتوالت على الرمل الطرى، وتقر العشب اللزج والودع والمسدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة... وعلى آخر الذى أرى عاشقين غامضين على الرمال العراء، فى هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمة وغرساء، مطلقاً، تدفعها يمينان على هذا الشط

«المدينة التي يكاد الخيال يخلقها (لكنها حقيقية) تبدأ وتنتهي هنا وتضرب جذورها في الذاكرة» (بلتزار، ص ٦٣)، وحيث الإسكندرية مثل جوستين «ليست يونانية ولا سورية ولا مصرية لكنها عجين» (جوستين، ص ٢٧).

روح المكان في رواية الخراط غالبة، وأهل الإسكندرية واقعون في قبضتها بلا إسكان للهرب، لأنها تتغلغل في ساحات يقظتهم وفي أحلامهم. كما أن السكندريين عند الخراط هم «كأناس قد دمجوا بلا وعي منهم في المكان وغاصوا حتى المنتصف في غرائب مدينة وحيلة وتشربوا قبحها» (بلتزار، ص ٢٢٥).

وطول الرواية تسعين مدينة الذاكرة مع المدينة الحقيقية. وللإسكندرية عند الكاتبين [الخراط وداريل، المترجم] مكانة تملو على منزلة المكان العادي. فهذه المدينة شخصية قائمة بذاتها ذات قوة غريبة غير محددة (جوستين، ص ٢٤)، ويلاحظ الكاتبان إقصاءات الإسكندرية «مدينة المدفنين اللامعة» (كليلا، ص ٧٩).

والإسكندرية في رواية الخراط هي أيضاً «خاصة الذاكرة» (كليلا، ص ٩)، وإسكندرية الخراط، مثل مدينة داريل، بونقة تصهر الأحداث والشخصيات المنعكة في دراما الحرب العالمية الثانية، وتحتوي حشداً فريداً وغريباً وأحياناً مموج الطماع من الأجانب والوطنين وقموا في شبكة من المكائد والخيانة. وتنعج إسكندرية الخراط بصور مؤثرة بالمناطق الحسنة تختلف كثيراً عن الصور التي تجدها عند داريل، وينتهي عند هذه النقطة وجه الشبه بين الكاتبين.

يسمى الخراط في هذا العمل إلى خلق نمط من الواقعية (verissimo) بالغ الجودة في النثر العربي المعاصر. وهو كاتب يحاول فهم ماضيه وحاضره ونفسه ومدينته بتسليط الضوء على جوانب معينة من حياة أفراد أسرته القبطية الكبيرة. وتدخل خلفيته المسيحية بشكل لا تخطئه العين في نسج الرواية متعدد الطبقات. فأولى ذكرياته هي عن عهد الملاك ميخائيل ووالدته التي تمنح ظاهراً خاصة تقدم في تلك المناسبة. ولا تطغى طقوس ومظاهر خلفيته القبطية، وهي جزء جوهري من وجوده هو ذاته، على القصص

للموحش المبلول؟ عند التفتت الرمل بالموج حط الطحلب الأخضر الذي يبيض حينما ينحصر عنه الماء، غص وبأس على التوالي، بلا توقف. قلت لنفسى: أبدي، دائم، أمام فنانا وانتهائنا (ص ١٢٤).

وحديث الكاتب عن «المدينة الرخامية، البيضاء الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار» (ص ٥ - المترجم) هو صيغة في القلب:

«إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة في محاربتها غير المفضوضة» (ص ٥ - المترجم) كأن النص الذي يتلو هذه العبارة الناقصة هو التكملة لها: «إنتي لست هذا فقط... بل إنتي هو»، والصفحات المائتان التي تلي ذلك تمثل محاولة الكاتب لفهم ماضيه وحاضره ومستقبله.

ويحيك الخراط حقاً من القلب قصاً نادر المثل، يشتتح بمنقود من الحيوانات واستعداداً محدد للمكانة وتيلر متكتف من الأفعال وردود الأفعال والتأملات

ويصعب تلخيص ما يحدث في الرواية وهي بالأساس ذكريات طفولة. لكن الشخصية الرئيسية هي القاص للمم بكل ما يجري، والذي يجرى مجرى حياته وحياته الأشخاص الذين يكبر معهم. ويورد الكاتب الكثير من الخطوط القصصية وتاريخ الأسرة. وتختلط ذكريات الماضي الملحة مع ظروف الحاضر، لتفتح شخصية الراوي عما يمر وجود هذه القصص المتنوعة. وحب الراوي للبحر، وثقته به وعشقه للرمل ولكل ما تحتويه «المدينة الرخامية» يرملها الزعفرانية، ينش بانتهاءه بالمكان وأسرته وبالمنعة التي يجدها في نسج هذه الحكايات.

والإسكندرية ذات الألف وجه، التي يمكنها أحفاد كل الأمم من أمراك وأرمين ويونانيين ومعالطين وتونسيين، تحتوي كل شيء وتسم بالرفقة والقوة في آن. ولا يملك المرء لدى قراءة الخراط إلا أن يتذكر داريل وروايته (رباعية الإسكندرية)، حيث تدب الحياة في الإسكندرية لتصبح شخصية ونطاقاً للجاذبية (جوستين، ص ١٩)، وحيث هي

وكتبت أعرف أن اليوم هو ١١ يوتونة، وأن غداً عيد الملاك ميخائيل، وكنا نذهب، أنا وأمي، لنشتري زيت السهرج الذي تصنع به فطير الملاك. وكنت السهرجة بعيدة على، في شارع جانبي... لم أكن لوحدي، أستطيع أن أذهب إليه. (ص ٢٨).

ثم يضيف:

كنت أرى قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب، والفلاء، وشح السمسم، ونسيت كل شيء عنه، تقريباً، ودخلت جامعة فاروق الأول، ومات أبي في ليلة باردة جداً من ديسمبر (ص ٣٥).

ويرسم تبار الوعي الانتفاحي للكاتب صورة ناعية النظرة للتاريخ الاجتماعي:

في حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرفة المومنين... ويطلبهم خليفة أفندي دوس الدين. وأسمعهم، من الشباك، يقرأون القرآن معاً بصوت عال منهم، له إقناع ملئ يحشد له قلبي بالرهبة، وأحسنتهم وأريد أن أكون معهم. (ص ٧٣).

ويختلط هذان الراوي البالغ مع أحلامه وعذابات المسيح الشهيد المصلوب، ويصنع ذلك صورا استعارية قوية وجديدة في النثر العربي. وكان السياب والبيالي وعبد الصبور وشعراء عرب آخرون كثير قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة في أشعارهم.

ويتماد الخراف، شأنه شأن الشعراء التمزجيين، على الميراث الأسطوري الغني للتراث المصري القديم والبطلمي والمسيحي والإسلامي، كما يتماد على التاريخ المعاصر:

أنت... الكرمة المحاوية لا يأكل من عناقيدها إلا المفسيوطون. أول من دسب على المنب بقدملك العاريتين لكي تعصرى نبيذ الفرح

للناس والآلهة معاً، يشربون من حلوته المرة فيشكلون سواء بسواء. أوزير واقف في هيكله، مطوى الذراعين، مكفن بالبياض، والمنافيد تتلنى في اتجاه وجهه المنحوت في النهرية الأخضر، قريبة جداً من فمه الظام. (ص ١٧٥).

وقد عرف جيورج. ج. لوكاش والرواية الحديثة بقوله: «تخفي الرواية عن المغامرة الداخلية... ومضمون الرواية هو قصة الروح التي تخرج للشور على نفسها».

والخراف، في بحثه عن نفسه الداخلية، يمي بشدة وفي الوقت نفسه العالم الخارجي الذي يحيط به والإيقونات (الرموز) التي تحيط به حسياً ومعنوياً وتشكل قيمه. وتتحول أوصافه للأشياء والأسكن والأشخاص الذين يذكرون بالفتنيس القدماء إلى إيقونات قطعية متربة تنبع بالحيلة:

وكان وجه المادونا العجبرى صعبير الأنف، صنوبرجاء صوحته الشمس الحارقة التي لا تنيب ولا تذهب وقتنها أبداً. شفتاها الرقيقتان المكتنزان في وقت معاً، اللسان يعرف هو تنزبهما، وأرتماشتتهما، والتصانقهما بفمه. (ص ١٤٦ - المترجم).

وتركز الكاتب على عالم الاهتمامات الحسية والأشياء والمفردات الحسية جزء لا يتجزأ من معناه الذي لا يكل لهم واقعه، ذلك الواقع الذي يستعصى بمقده البالغ على التعبير عنه بأساليب مباشرة. ويلوذ الخراف، بهتكته، بالأساليب البلاغية المتينة من المصدر الوسيط التي تذكرنا بالهملاني والحريري فيما يتصل بمهارة الصياغة اللغوية، وهو يحيل في مواقع مهمة ومتفرقة من نسج قصته أناشيد من المناجاة مؤثرة تصل إلى ذرى من الوقع الحسي باستخدام الأوصاف والتصورات والكلمات التي تبدأ بحرف معين من حروف الأبجدية، أو يتوسطها هذا الحرف، أو تنتهي به، كالنون أو الواو أو السين. وهذا يتجلى بديع يطمع عند ترجمته، إذ يتذكر الكاتب ترنيمة كان يرددتها وراء مدرسته

وقدلت على الكبة الأسطيمبولي، جنب مقلتي  
الرخامية البيضاء الموضوعة بالجراند، التي كنت  
لأكثر عليها دروسي، والجراسفون ذي البوق  
ورسم الكلب، انزلت قدامي إلى أرض ألف ليلة  
وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.

ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر  
والأوان، ودخلت قصر شهرار ملك سلسان وأتبعه  
شاه زمان ملك سمرقند والمجم، وركبت امرئته  
توقع العيد مسعود مع جوارها العشرين اللاتي  
يوافن العيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس  
وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتفتيل، والأميرة  
شهرزاد تنزل من كوتوميل باكارد مقدمته مربعة  
الشكل ولامعة، ألام سيمما محمد علي في شارع  
فؤاد، وينحسر الفستان العجوي عن فخلها  
السراويلين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة  
النامضة بينهما، ألزعتني المردة الهائلة تخرج من  
القمام، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان  
السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس  
الحالية من البشر، [ص ٧٧ - ٧٨ للترجم].

ومنا كذلك نجد الكتب المأهولة يحتفظ على مدى  
صفحات عدة بأشودنا من نوع آخر يمثل في إيجاز لاهث  
الإيقاع لـ «ألف ليلة وليلة» يختلط بمناظر غواصة في حياة  
الحاضرة تتفرج بها شبه البحر.

والمعادلات التناسلية الخارجة عن إطار النص، والتي  
تجدها في هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراف، ذات وقع  
بالغ التأثير، إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى  
أدب يستقر في الذاكرة.

وتحدثت بارت عن جانب آخر مهم في «التحليل  
البنائي للنص» يتعلق بمبدأ «الصلة» فيقول،

فلنوضح أولاً كلمة «الصلة» - إننا نطلق هذه  
الكلمة على أي نوع من المعادلات داخل النص  
أو خارج النص، ويتميز آخر على أي ملمح من  
القص يشير إلى لحظة أخرى من لحظات القص

في مدرسة الأحد الأنسة كاهن، «كنز مسجد في  
السما» (ص ١٦٨ - للترجم) ويصل الكلب من ذلك إلى  
تخليد وإحياء لربعة أخرى بتذكيرها بشكل مبهز عن طريق  
استدعاء قداميات من مجمع القامسين القبطي، ونساء  
اشتبهن في مراقبته، والمرأة التي حلم حبه لها كوهامة  
كاهنة قلبه. ولا نجد في النصوص العربية الحديثة نظيراً لهذه  
البراعة التي تذكر بالمقامات.

ويحضى الكاتب على مدى ثلاث صفحات كاملة  
[ص ١٦٨ إلى ١٧٠، للترجم] متشكياً بيهجة اللغة، ويميد  
إلى الحياة كلمات طولها النسيان من معجم اللغة العربية  
البالغ الثراء، كأنه في ذلك يجسد ما عناه بارت «بالملق»  
وهو المنشأ وهو المؤلف. وهو ما يشرحه بارت بقوله:

٢ - المؤلف هو الذي يضيف إلى ما يتسخه ما  
ليس من عنده، ٣ - والملق هو الذي يدخل  
نفسه في النص للنسوخ ولكن فقط ليجعله  
مفهوماً، ٤ - أما المنشأ فهو الذي يقدم أفكاره  
هو لكنه يعتمد في ذلك دوماً على مرجعيات  
أخرى. ولذا فما قد نسميه «بالكتابة» في هيربر  
فان زمانه كان بالأساس في المصور الوسطى:

١ - ناقل يصر جوهرًا خالصًا هو كنز الأقدمين  
وموضع المرجعية، ٢ - وجامع بحق له أن يفتت  
أعمال الماضي بالتحليل إلى ما دون حدود لم أن  
يمد تركيبها... ٥.

ويبدو الخراف نشاطاً في عدد من تلك المستويات، إذ  
ينجح في إعادة تركيب اللغة ذاتها وكذلك الأعمال، بصورة  
فريدة في نوعها. فهو يمرر عن النطاق الواسع للتجربة البشرية  
دون أن يقتصر في أسلوبه على المحتويات التقليدية للحبكة  
والشخصية وتطور الأحداث. ويتجلى التجديد عنده في أدوات  
الإبداع المفرد لأساليب المصور الوسطى، كما ذكرنا سابقاً،  
وفي أحضان أخرى يتجلى ذلك في إيراد قوائم مطولة لمناظر  
وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر «ألف ليلة وليلة»:

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة  
للمسوفة التي تطل على موقف عربات الحظيرة

وفسحة يهب فيها نسيم رقيق ملحي الطعم،  
منيرة بضوء خالص من غير شمس ولا مصابيح  
ولا شموع، فيها فتحات على الرمل الأبيض  
الذى تفسر سطحه، بالكاد، مياه قليلة  
مترججة... وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية  
سوف يخرج، بعد أن يتسلل ويظهر في البحر  
الملح. [ ص ١٠١، ١٠٢ - المترجم ].

أو عندما يقول:

وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتدى على  
الشط محدود اليدين، بلا تحقق، مثل ارتفاع الماء،  
مستنفذاً بعد رحلة طويلة على ثوب العصور،  
ينكس محسوراً أبداً إلى عرض الهم الصيق، ولا  
يفتا يملو وينحسر، حطمه يلقى ويمود، ولا يهدأ  
إلى راحة.. يصل الموج الطفيف إلى قدمي وترك  
غشاء نصياً رقيقاً لا يكاد يهبط، وهو يلمع،  
حتى يتل من جديد. [ ص ٤٥، ٤٦ ]

والبحر، وهو دائماً رمز الحرية والعزلة، يعامل العاطفة  
الجسدية في رواية الحرائط:

أحببت نفسي في الماء.. أغوص بهدوء في  
عمق يبدو أنه من غير قرار. وكان الماء حولي  
دافئاً ومحملاً وحنوناً وشاملاً، ولم أكن أنخط...  
ولا مرتاعاً ولا مختقاً... والغوص حولي دأكن  
وشغاف معاً، ولزح ومثع معاً، كأنني في غرفة  
مائية شاسعة المدى، وخصاص نوافذها تساقط  
منه صفحات رقيقة النسيج... من النور والماء  
بمتزجين معاً. وكان سطح الماء فوقى يومض  
بإبر فضية دقيقة... [ ص ١٧٣ ]

كنا في أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر  
تصنع... ملايين النقاط اللامعة التي... تصفى  
عيني، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة  
الشفافية... كانت تسبح... بالمياه الأزرق الفاتح،  
محبوكاً عليها... تحت سيولة الموج الخفيف  
الذى يشترق عليه وينحسر في حركتها،

أو إلى أى موضوع تقاسى آخر يكونان ضروريان  
لقراءة هذا النص... وكل المحاولات المعجمية أو  
النحوية وكل ظواهر الدلالة وكذلك ظاهرة  
التوزيع (في علم الصوتيات وغيره من علوم  
اللغويات - المترجم). أكرر: إن المعنى بذلك ليس  
مذكولاً، مكشلاً، كما قد تجده في القاموس  
حتى ولو كان قاموساً للقصص! بل هو في جوهره  
معادلة أو أحد أطراف المعادلة، إنه أحد  
الإحداثيات أو أضداد الدلالات.

وترابها زعفراناً هي تمثل ما يعنيه بلرت! فهي  
معادلة وإحداثية وصدى دلالة بالتأكيد.

وتتحول كلمات الحرائط إلى شعر غني بالشوة عندما  
يتحدث عن البحر. فالبحر يرتبط عنده بجاذبية أسرة شديدة،  
وأحياناً يجذب إلى العدم. وتأمله الغنائي النزعة وحيته المكتوم  
بمئلان عالم قائماً بذاته ونزوعاً خلافاً إلى الحلود:

أنظر إلى البحر وأفقه القامض، أعرف أنه لا شيء  
وراءه، أبداً، هذا اعتماد لا نهاية له للعباب  
المجهول، إلى ما لا نهاية له، وكأنني أرى خاطئ  
الموت نفسه، سوف أعبره ولا عودة أو وصول.  
مياة كثيرة لا تفرق عشقاً، والسيول لا تهمره.  
صخرة ناعمة الحشايا أنت في قلب الطوفان،  
سفوحها ناعمة لغضة بالنزوع اليانعة،  
بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب  
وحى، ترف عليها حماسة سوداء جناحها  
ميسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرقتها في  
قلبي! [ ص ١٢٥ - المترجم ].

وتفصح مراهب الحرائط الغنائية عن نفسها كاملة في  
أجزاء عدة من الرواية، ولا سيما عندما يتحدث عن البحر، وهو  
ينغمس في ذلك الحديث تملأ:

يعرف أن فتحة النفق التي تدعوه مغشوة،  
ومفضية إلى التهلكة، وينزل بثقة على سلال  
يعرف أنها مستهبط به في الماء، إلى كهوف  
أخرى، واحداً بعد واحد، منقورة كلها في قلب  
صخر البحر الداخلي، تحت الأمواج، عالية

والمعدات والممارسات والفولكلور القبطي، وقد تحولت جميعاً إلى نصوص مقدسة بالنسبة إلى هذا الطفل الحساس.

لكن امتزاج الحلم والحقيقة يمنحنا صورة أقل تبسيطاً للطفولة، ويقطع بالمواطن المكبوتة على مستقبل بعيد:

من كان إلى جاني يمسك بالأخوة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، لكنني لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جاني في نور الصباح تحت سحب الإسكندرية الرقيق الذي يتساقط بسرعة في السماء الصافية. (ص ٩ - المترجم)

إن كل نصوصه محيرة وغامضة، لتحول فيها الشخصيات والأحداث إلى قطع من لغز يتشكل بشكل درامي ليكون عملاً فنياً يخيم على الروح. وتتشكل هلاوس الكاتب وذاكرته وتصبح مع رمال الإسكندرية مائدة الحياة ومع مياه البحر التي تظهر كل شيء.

في قاع المياه المضطربة حصاة بيضاء، مشدودة، ناعمة، لم تتربص عليها شائبة من عكارة السرات وطبعتها. (ص ٨٧ - المترجم)

وتلجج أرواء هذه المواقف الشعرية تصاطف الكاتب وتقديره لما أبدعه، وإن كان ذلك لا يخلو أحياناً من إجماع ساحرة من حكايات شخصياته. وهو يقدم لنا صورة العالم في جوانبه الجنسية. ولا يمكننا أن نكتفي بالقول إن رواية الخراط شهوانية الطابع، فربطته للعلاقات الإنسانية تربط هذه العلاقات وبطناً وثيقاً بأشكال الصلات الجنسية. والجنس في عمل الخراط يقل كثيراً عما تجده في أعمال الكتوبرين من الكتاب العرب، حيث يظل الجنس متوارباً أو يكاد، كالإله في القصائد الدينية (أشارت الكاتبة إلى صفحة ٢٢ من الرواية باعتبارها موقعاً لهذه العبارة الأخيرة، لكنها غير موجودة في هذا المكان أو الصفحات المجاورة - المترجم).

وكثيراً ما يهتم الخراط في استقصاء الجوانب المتنوعة للتجربة والطبيعة البشرية. ومن الأمثلة على ذلك اللقاء الثير بين الراوي ومخت شاب في زقاق متهاك مظلم بالإسكندرية. وربما كان هذا أقرب ما وصل الخراط إلى أسلوب داريل في التعبير عن جو من الغربة الشاذة:

الناعمة... وعرفتتها. راتة... جسمها فاخ السمرة وخض ولما يكذب يكتنز بأنوثته... فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء... وعرفت أنني سأحبها. في أنف المصير، حباً كأنه الموت، وإن قلبي هو ساحة بحرها اللذي للجيش أبداً بأمواج لا هدوء لها. (ص ٦٠ - ٦١)

وربما يجوز اتهام الخراط بتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه، لكن اهتمامه بالأثني ليس اهتماماً بذئ الطابع، وإنما هو سعي للإمساك بلحظة اللذة العابرة الفائرة وتجميدها والاحتفاظ بها إلى الأبد. ويظل الخراط الأكبر، شأنه في ذلك شأن الإنسان المصري وفق تعريف كاسي له، يشعر بنفسه غريباً في «عالم أفرغ فجأة من الوهم ومن النور». وتكشف رولية الخراط المتعددة الجوانب عن الحياة التي تعيشها أسرته الإسكندرية الكبيرة التي تتراوح حياتها بين الملهاة والنساء والمأظفة الشجية، ولكنه لا يصور أبداً حكماً أخلاقياً على حكايات البشر. وتكشف أول قصة أو واقعة في الرواية، في تتابع أشبه بالحلم، عن الحياة الحرة لماهرة تقطن للمبنى الذي تعيش فيه أسرة الراوي، وهو يكتب عن ذكرته عن تلك المرأة ذات الشعر الذهبي الرافض التي يقاطعها الجيران والتي كانت رفيقة سمع على النوم، وقد أنقذها والده من الشرطة المريبة بها. وكانت تبغ جسدها في الليل لتساقى سيارات النقل لتعمل أمها المسنة، بينما تعيش حياة عادية في النهار مثل أية ربة بيت. وكثيراً ما كانت ترسل بالصبي الصغير لقضاء حاجاتها ثم تكافئه بالحلوى ويمنحها كعكاً النساء الأخريات اللاتي تزودن بهن الرواية: المرأة اليونانية، ووالدة نوتو وعشيقته عمه ووالدة صديقه المفضل أو تلك المرأة التي تمتلك فندقاً على البحر، عشيقته خاله التي ضبطها متلبسة بالخيانة وقتلتها بغلاطة سيارة مسرعة على الكورنيش، أولئك النسوة أدخلته إلى عالم الغموض لأجسادهن الجميلة وكرمهن ودفنهن وأسرارهن، وتهيمن على أحاسيسه، باعتباره طفلاً، خالاته الكثيرات ووالدته بالطبع. وتجسد اهتمامات طفولته الملحة، ونهمه الذي لا يشبع للكتب وكل ما هو مطبوع، والطقوس الدينية

وتنتهى النصوص الكسندرية بشكل سلاطه بوحى بالارتباطات السياسية المستقبلية لهذا الشعب الملتزم. إن برامته وتعرفه الحياة فى فترة المراهقة انطوي على بذور تضج وتقيم لوضع الوجودى. لقد أن الأوان كى يتسحب الفزاة اليرطانيون إلى نكتاتهم عالج الإسكندرية، ولكن ليس قبل أن يسقط المئات برصاصهم وقبل أن يقف ذلك الشاب فوق كوم الدكة؛ ذلك المعلم التاريخى الكسندرى المواجه للبحر، والذي كان الإنجليز يحطرون على أهل الإسكندرية طلوعه لسنوات طويلة؛

وربما أننى صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة، وقد جلا عنها الجود الإنجليز سراً فى الليل، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن اليونانيون جاك يرفرف على فروة التلة، وكنت أعرف مع ذلك بضموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله مساحة مسطحة ومبان حكومية، وأنا كما تنطلق فى جماهيرنا الصغيرة منذ الصباح الباكر، نرتفع على طرقات كوم الدكة الخالية لنى كفتت محرمة علينا وقد أصبحت فى هذا الصبح حلالاً (ص ١٩٨ - المترجم)

وتنتهى الرواية بهذه النبوءة عما سيحدث بعد زمن من خروج الإنجليز وحصول مصر على الاستقلال.

ونقول فى الختام إن إدوار الخراط، العربى للمعاصر، قد نجح فيما عبر عنه إدوار سعيد بإيجاز قتلاً؛ وإن ما يفكر فيه الخيال الحديث أو للمعاصر ليس وضع أى شىء فى كتاب بقدر ما هو إطلاق شىء ما من الكتاب بالكتابة.

فى الدور الثانى كانت دكة خشبية موضوعة أمام الباب المفتوح، تكاد تسد، شور لى الرجل الذى يجلس عليها، يده. كان باعظ البقلة، عليه جلابة مرمقة غليظة النسيج وچاكيت كاكى فوقها من غير أكمام. خرجت من فمه المتدلى أصوات مبهمة. وأدركت أنه أخف، كانت فى حشرجه دعوة خشنة مباشرة وفيها بأس لا يلقى إلا فى أصوات الخرس التى تجاهد، بشق النفس، للطلوع. ومد إلى يمين متضخمتين حيثين، أظافرهما طويلة انحشرت تحتها خطوط سودا قديم، وأوشك أن يجذبني إليه بقوة خارقة وهو مازال يزوم ويحرق وينص بالحميمة...، وأبت وراء الدكة شلثة عريضة نام عليها ولد صغير السن، طويل الجسم، ليس جلابة طويلة شفافاً يكشف عن قميص بنقى فسلفى اللون بحمالات، وقد رفع أمامه ساقه الماريتين اللساون بحيث لنفى عرى ما بينهما، وكان ينظر إلى السقف، وقفه مصبوغ بما يشبه الدم القائل وعيناه مكحولتان بدقة وحاجباه قوسان رضيعان مدوران، ويدو كأنه لا ينتظر شيئاً ولا يريد ولا يرفض شيئاً. (ص ١١٧)

والخراط هنا يسجل الملاحظات ويحل ويصف بطريقة مبدعة للمابة لكنه يتجنب الناحية الأخلاقية: «القلوب ومشواتها، والذي هدمها وأشجعها متفية أبداً فى أحلامها ومباهلها». (ص ١٣٤).

## هامش:

١- أصبحت الكتابة فى مقالها على طمة رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران) الصادرة عن دار المستقبل العربى بالقاهرة عام ١٩٨٦ وقد أصبحت على طمة نفسها لنقل الاقتباسات لنى كورنيا. وأبنت أرقام الصفحات حسب طمة مصححاً لرقم بعض الإحالات فى جاذبة متعلقة لهذه الطمة فى مقال الكتابة وأرد أن أشكر دارمى والمعلم الدكتور ماهر شافى فرد على إعطائه الكريمة نسخة من طمة طمة نظراً لتفادها من الأسبق وقت الترجمة.

(المترجم)

## قصة

## الرحلة

## عاطفة الخمس

حدث ذات يوم من ده سنة عمارة في عهد خالد حيدر في سريفة مسورة، فيه بيتا  
وجن المقاعد حاجر بصفه من احد الجبل سيدة حين هذا بان من طقريون مسافة، وشعبها  
ثلاث اخوي الممثلة التي سدها في الجبل بها وحدها عرف ان اسر مسافة ومهارب سده  
محمد ونعمان اصابعها في حصة - ده من طقريون - سبع حدها - حدها فطرب صدها من قدها  
على ثياب فتص حدث الناس صدها في ده - الجبل مسافة صدها - بيوه وبغرد، وبس صدها  
اصابعها، وبسح حيوطة المسافة، صدها سوحون من صدها، وبس حدها مسافة له كي اسدس اب  
نحفي العاديين على ماعدها، فوسان حبها المحدثين، وبسح طاقها الخمس وبسح طرح صدها  
حردوا في المدينة - فلاتد صدها بصفه من مريشة سوداء، وبسح سدها بها - باقر طاقها وسري احداها،  
تظفها، تتر، وتلمس مسورةها فيحزن الطائر لقماتها

بها فخرج كي يوه رحله السيد، فاحدها السيد في صدها تعرفه من قبل اسواق ثوب  
بالصحيح والشراب، ومعات معطرو، واحفان بسوقون حدي مافرميل سده بجميل شموها، ورحل  
يشخول لراس سيوف تقهر دما كانت لصفه تكركر في داخلها صدها تادلت مع صدها حانها  
مفضضا، بدت حله صديقتها كثر صدها راته في يدها لفد سبه اليوم في صدها حردوب، ولم بعد  
بدها من امه شي - انها تفكر الان في سده، كس يحصل من شي - رائد نحفي فلاتدها لصفه،  
وتذكر دما صدها المعطر في مسافة صدها - كان لمط الحامه هادث، وهي لا تفهم حردوب كما يحط ب  
امه حردوب كس ودق ملاحطاب لصعب - انرت سبه الحردوب اشها، وحردوب ان صبح حردوب دانه  
لغة تقراين ٩١ صدها متممة - بالثريه - فربدت السبه فدارها ودارت بالثريه واصحه - الحردوب  
الى حردوبها، ربه يكون يرهانه - حلت صوب السده ها العاس، ففقت من المقعد  
مرة اخرى فحار الحوش الملط بحدها صدها مصوله - كم بسح لاحت الكبة في حله صدها

الخجرات مغلقة وهي تسبح لعل منها من وراء الابواب يرفع طائرته ويضعها دائما ويدي معارفه،  
والدنيا صهي مبهمة بصفتها. فالت ه مرة همس: اكم اكرهه، فكرته الى الابد كانت تعرف ان  
انظر قد احمره في العرفه. ورائحه العظم تقول في اهم ها حلف هذا الباب والباب موصد، والديا  
طلام. وهي لا تظفر ان لخطر لتفتح هذا الباب  
- لمي . . اشعر بالبرد

يتوقف لسا في حلفها. وتذكر ان اخله لا يسمعها على العودة من صفاها كان ثمة شيء يشه  
تسلي. واية الحرف المصممة في صفاها: انها نسي كل مرة كل شيء. الطيور انحره، وسحايد حذتها.  
وحدات عرسها. والنعنة حلد العزل في شربها. السيرة تقودها الى درها البري. هيس الاحصاد الوفيرة  
على المقاعد. واثقة الخقول المحيطة بالمعابد  
- هل تحتاجون الى مساعدة؟

- لا.

حلت حفايتها ومصب في ماله اخرى. سكنت حبال شبحوها. وحافظت على عدوين لري  
العالم. وارقام نلمويناها كل يوم تكاء. شبح يهفهف. واسر بسطه. ثالث بشعرها بالعار فتعسل  
من خطبة لم تفسها. الشبح عرف من العداة الى العرفه. وكسر. وفكس من اطراف الكورثاليه التي تزين  
فيساه الخدوان. ها هو احدثه خلف صفاها مقسم حبيبه الى مريعات صعبة. ترسم على مريها المرقده.  
لتحترقها الامعة الممكة من شرب الكبره. به يركع هسي. ويص ويصه يته بصا ومدا. يهي.  
قرنص عيون. ومود ليهي. ويص ويصه. ويلفت الى شبح لموظه حنقه من اشباب يد  
ويوح ليجلس على طرفة من قذاهم

تنقص هي راحة عندما ترف اشده. كانت الاشباح تاحد صهي المده. طارد اسس من ردف  
لاخر. ونهيم في سراديب يدلون هو نواب ولا من حبه. اشباح انهرت هذه نشانه في اهتاف. ولا  
بعمر المده عن ان يرسمه. حطان محباب. وعيان فقط. حبيب سمح يد الشبح دون تعب لتسك  
بحاصرته. تسك شعرك. او تصعط على عطفك. المحبات اناضه للاشباح اتوانم شطر كالايبات.  
تذر تدحل في نسيها. وتسل لكي تدحل في الآخر. ولا بعدد مقدم المحلوف لبي لسمها هو الحور.  
والنحبات الحديده. وهلات الامعت العاليه. راعلت تدق في صدر المده مامرها. وتلسها  
قمصاتها اسود. صدرت المده تحرك على يفاعها. مديه اصعبه لمصر صبح طور الاشباح  
ونصفه. والاشباح لارس هه لاختراء. وطع لاميبت المشهه. تركهر المده للاحر حوبها. ونهرد  
فراشات المربه المحرمه متشابك مصصه. فلا تصطاد غير العابر.

هزمت في الى الشرفه لم رواها صديقتها. فصاح الشبح عندما دخلت. وعطى شعركه  
فمطته معاه انها. دون ان نسي يعرف. جلس امام العريخ. كتب احدهم تصحك يوم تحت

فمبصها تحت العامة، وعرضت الكلمات والندوب ومهنت واري بحسب انه لم يجرى مناسبت لكي انكب  
عن اللقاء بكم،  
لاعت بدعا بحتان بانتي، وصحت.

L

لا تدرى كيف ست الكهنة معاهها، وموت حل ثديها، ثم حل ساقها، فامضت من غيبوبة  
الها كانت ترى الانتاح من وراء الغياشة التي تحوط جيبها، ترى لروحة ابدعهم، ونرموا الى صغبرها  
المعقفة، يفكونها ثم يعثرونها، فتشم رائحة الشعر المحزق بسمن بارسلك ويكشش، ويخاهد عيونا مفتة  
لحرق ساخنة لمامها، وحينه ... في حذر ... حسبه ... من ... في ...  
... عاهرة ... محمضت ...

ايقلها، رشفه الماء ... حتى ... في كل مرة ... الحس، القدرة على حياة  
جدها، فتستسلم الى العذاب ... في ... في ... الى ... ان ...  
كثراً بتطريها، يأتي اليها في ... في ... في ... ان ...  
كل يوم، فتعود الى خضرة مصمتة

□

مدى ... سافر ... سبه حذره ... هكذا في كل مرة تسمع هذا النداء الحميل،  
فتعرك يديها حذله، وترفع طرف كتف لتعبر السجدة، وتعتطف الى ... الملكة العتمة، تذهب اليها  
لبحث في مخبوطات روبات العيار من في معداد عن السر، وتدور في اسواق الوراقين، تجلس مقرفة بين  
الامرنة، تفتت بكرت القلاصم، ويعود ظنها بقرا من اليحيى الى القصر، ومن المسار الى ايمن سوحس  
حائل، وهذا ... ومضاح مدهه صعدة فائقة الدقة والرافة، وأنها شعر تحوط حواشيها كانت اطرافها  
مأكنة، ويمصر حروفها قد صاع ... وتخلل ... ولكن عزمها على المرأة لم يبين

كانت غوة بالامر بهمة واسعراق، بعد ان عمن المديح عن سبه الخيبة السعيدة حتى استبطلت ذات  
صاح على مهمته العار، وهمسات المكتومة لاصوات اصحابها من المهرزين بين حلود وطن واخر  
القلب الى شريط اسار الذي عاينته في اول رحله هذا، بعد ثلثة مفره شديده العذوبة واحرف، وصفت  
وصفت رأسها في حبيب ومثنته ... فكت صغبرتي ومنشها وعطرتي تربت السبل، ودعت الى  
البح القريب لتغسل

كانت ملابس القرويات قد امتلأت بالورود، وبدأ التلح على قمم كردهستان في الصيف الغاطس كرسيم في مظلة بريدية مباحرة حشرت رجليها في حصى السبع، وانتظرت كي نبرد آلام المسير الطويل. ونكر صوتاً ألقطها من ألفتها مع الماء حين رفعت رأسها رأيت الملك السعيد على حصانه، وفوق صدره صف من الرصاص.

قال لها وفي صوته رنة سطرية:

- يا لمرثة، بين الحكمة والحمق برزح أن تعبى، تكفري عن أن تكلمني وذلك

فالت في داخلها: هو هل كنت أكلت نسي؟

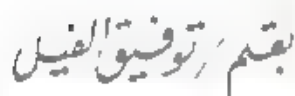
قال لها الملك السعيد: هل.

فصمت، ولم تحرك على رفع رأسها مرة أخرى. وبقيت مظلة إلى أن سمعت حوافر حصانه تتعد في الوادي.

رسمت العبيد على العبيد أسماء، ثم وضعت يدي، ثم صفاء من لرب من أربع حركات فقط. أنت رسمها وعنت، فتمكر ماء السبع، فصرحت القرويات بها كانت حراهم قد نعت من الانتظار، وهي لمارس لغة الاستحسان والسبع.

وكان الوقت يتطرحها عند شجرة خور لمرثة، وفقه. وفقه. ودعت كما ودعت ملكها السعيد حريئة مظلة كانت تعد نفسها لفرحة العودة، بد حبه - ففهم منه أن يترى قليلاً

## «الرمز» غير الرمزية



لغی شد نصیباً و بدو خنجر +

عفلت لها من زوجها عند الحصى  
مع الصبح او مع حنق كل اميل

بشیر سے بہت سی باتیں سن کر علی نے سمجھ لیا کہ یہ سب کچھ

ومثل ذلك أو قريب منه حدث للشيخ الاسلامي

وقد حاول بعض كتابتنا المحققين ان يتناولوا الادب

كما مثل له بطول أبي تواس يصف كؤوس  
أشراب :

قرارتها كسرى ، وفي جبانها  
مها تدرىها بالقسي الموارس  
عللهم ما زرت عليه جيوبهم  
وللماء ما دارت عليه القلائس

ويعرف ابن رشيق الرمز بأنه « الكلام لخصي الذي لا يكبد  
بفهم » ثم استعمل حتى صار الإشارة « . وهذا القول  
يخالف الرمزية بمعناها الحديث ، التي ترمي عند روادها  
من أمثال « استيفان مالرميه » و« غيليري » إلى الإيحاء  
بدلاً من الأوصاف ، واللمح بدلاً من العرض » .

ونقول استيفان الكتور : « محمد غنيمي هلال » :  
« أن نشأتها الأولى كانت في فرنسا في المصنف الثاني من  
القرن التاسع ، ولكن ظهورهما مع بعض المذاهب  
الأخرى « كالرناسيه » و« مذهب » الفن للفن « رد عمل  
للذهب « الرومانتيكي » الذي أسرف صحابه في اتخاذه  
— خاصة في شعر — وسيلة للتعبير عن المشاعر  
المحسية ، والمواطف الخاصة » .

وإذا كانت الرمزية قد نشأت في أوروبا وفي هذا  
الوقت ، فمن المستبعد أن يكون الشعراء الجاهليون أو  
العباسيون قد اتحدوا معها مذهباً في أدبهم . وعلى  
ذلك لا يوافق على ما ذهب إليه أحد الباحثين في معرض  
حديثه عن أبي تمام ، وإكباره له من أنه لم يمتدحها .

رقت حواشي الدهر فهي ترمز  
وقد أغرى في حليه يكسر

أنه كان يرمز إلى عهد المقتصر ، وما عم هذا العصر  
من تقدم و زدهار .

والباحث يرى أن شعراء هذا العصر قد ابتغوا في  
قال الأبر عن المقدمة الطليعة التي سالت القصيدة  
المقدية ، واصطفوا إليها ما يلائم عصرهم ، ويمجد  
البحث من سلوك الشعراء العباسيين هذا السلك .  
ولست نجد محلاً للعجب ما دام الباحث نفسه يقول :  
« غير أنهم اتحدوا — أي المقدمات — رمزاً ، ما  
الإطلال فلبهم القديم الدائر ، وأما راحة المصراع ،  
فلهذه الإنسان في لحياه »

لا محل للعجب طالما ضمن الشعراء تلك المقدمات  
ذلك المعنى الفلسفي . ولكن العجب يأتي إذا كانت  
القصيدة بمرحلة في العصر العباسي ، قد ظلت محتبطة  
على شكلها التقليدي الذي كانت عليه عند الجاهليين ،  
وهذا ما نقول به . وليس ما يؤيده تلك الثورة التي حمل  
لوادها أبو تواس على المطالع الطيب في قوله

صفه الطلول بلاغة القدم  
ما جعل صفاتك لأنه الكرم  
نصف الطلول على السماع بها  
أعدو العيان كانت في الحكم  
وإذا وصفت الشيء متبها  
لم تفل من غلط ومن وهم

ولم يقف لأمر في تحصيل مضامين الشعر أكثر مما تحتل  
على العصر العباسي . الذي يجد فيه الباحث تنوع في  
المكر والحصار — ربما تكون مبرراً لهذه التفسيرات —  
بل يعود بها إلى الأدب الجاهلي ، ويحمله أكثر مما تحتل  
بأسس الثقافية . ونحن نعد من الباحثين من يزعم أن كل  
ما في القصيدة الجاهلية كان مسحراً للقصيدة « الموت  
ولحياة » ، والحيوان الذي يذكر في هذه المصائد — كان  
في كثير من الأحيان — صورة رمزية تتعلق بهذه القضية  
بالفرس في قول زهير :

صحا القلب عن سلمى وأقص باطله  
وعرى أفراس الصبا ورواحله

« رمز » مصصاً وتوابعه . والثقافة والفرس — حسب  
رأي الباحث — هي سر الدية المعق « فإذا أحسننا  
مفاهيمها حسب فهم الشعر العربي في العصر الجاهلي ،  
أو بعارة أخرى — إذ كنا نكتسب وجود الرمز أخذ الشعر  
الجاهلي صورته حل وعق في أنفسنا . ولا نستطيع  
أن نرى بعد . وقد فترت بقرعة سرعومة . عكر  
فيها . كانت تسبها تستند إلى رمز ، الفرس  
هو الشصبة الذي يهادى « و « الثور » عند النامية  
« بصور » الطاقه الخلاقة والاحتلال ، وقوة الحياة  
وشخصتها . هذا الثور القوي الحميل الذي يشبهه  
السيف لسلول قد تعرض لأذى المطر والبسرد ليلاً »  
والباحث يقصد بكل ذلك قول النامية :

من وحش وجرة موشي أكارعه  
طاوي المصير كسيف الصيقل المفرد  
أسرت عليه من الحوزاء سارية  
ترعى الشمال عليه جامد البرد

ويقول الباحث عن السنين اللذين ذكر فيهم « النامية »  
الصراع بين الثور والكلاب « أنه نوع من الرمز حقيقة »  
وهذا الرمز « هو الذي يكشف الملامية بين إجراء المنة »  
عائنة في شعره — كما يزعم الباحث — لا تعنيه  
« طمة دابة » ولا يسبب امرأة ، ولا يعنيه أن يصور  
حب ، وإنما الذي يعنيه ، الزمن والفناء الذي أخفى  
على دارمية بالعباءة والسند ، هذه الدار التي حلت من  
مساكنها منذ زمن طويل ، ولم يعد فيها أحد يجيب سؤاله .  
وهذا التفكير لا يبتلى مع روح العلم ، ولا يستقيم مع

ما نعرف من حياة العرب في الجاهلية تلك الحياة التي  
بهرت ببساطة في كل شيء .. في الفكر ، و الثقافة ،  
والخيال ، ولم يكن حديث الجاهلي عن الفاقة والفقر  
والمرأة ، إلا لانهما اهم الامور في حياته ، والفقر وسبلته  
في الاعارة والقتال ، في بيئة حالها بين امرين ، اما عذبه  
او يعمد عيبه ، واسامه يركسه في نفسه والاسهل ،  
ويغتنم بل العيش في - ذلك من الامور - ومن هه  
نوع من شعراء جاهلي مدحهم في عذبه

معبر عواطفه الداسة - وما كان يصفه - بل الاثيماء  
التي تقع تحت حبه - وتعيبه في قصه اموره - وذلك  
هو السبب في عدم خروج لشاعر الجاهلي من محيط  
البيئة التي كان يعيش فيها . ثم ماذا معني الشاعر  
- سواء في العصر الجاهلي وحتى في عصرنا الحاضر -  
اذا لم يعنيه دمه ، واذا لم يحاول ان يحقق هذه بذات  
من خلال ذوات الآخرين - او اذا لم يحقق ذوات  
الآخرين من خلال ذاته؟ وماذا يضير الادب الجاهلي - اذا  
لم يحقق الرشد بين الاخراء في سبلته للنايقه ، او امريء  
الفس او غيره من الشعراء ؟

والشعر الجاهلي - دون ان نكتف الرمز فيه -  
ودون ان يسطر بالفاقة والفقر ، « امر الحية » له في  
نفسه صورة اجل واعيق ، لانه يمثل حقنه من تاريخ  
المكزي والحصاري ، ولانه يحبر سا عذات هؤلاء  
الاحداد ، ويثلم ، وهي مثل وعذاب لم يكن  
محضاً بل على العكس من ذلك حده

العليا ، والقيم المصنعة الكثير - يانبيلس الى الهم  
الآخرى من عهد طويلها لمكة - مدحهم بل بالشعر  
الجاهلي ، بناء العربي لضيم ، فقهه عن المده ،  
و احترامه للعبود والوثيق ، وحمايته للدمار ، و دفاعه  
عن ايجار - وحسب ان سعيد قراءة ديوان « الفجر »  
في هذا الشعر ، لنجد امس العلما في الشجاعة والتحدة ،  
و لروءه والكرم ، وغير ذلك من الصفات .

و اذا تركنا العصر الجاهلي ، الى عصر بني العباس  
وجئنا غير واحد من الباحثين يقول بصطوع الرمزية  
في هذا العصر .. وقد سبق الاشارة الى ذلك من  
قب . ويضيف هنا ان من بينهم من يقول بان اب الطيب  
المتني كان يبحو هذا المنحى ، ويستعمل الرمز في شعره  
ليسر عن اماله المحسوسة ، وعواطفه المكونة تحت وطأة  
اسائه المعادة لانجاعة ، والحكام الذين غلبوه  
عنى مره

و نحن نعلم ان امسي كان يقول ما يعن له  
مرامه ، ويعبره مشوكة . وكان لديه من اشجاعة  
بعض من يسمح له ان يكون يرمز ، و حشبه من  
سبب امير ، ويكفي للتدليل على ذلك انه قتل بسبب  
بنت من الشعراء ، وقد واجه اعداءه ، واضطر المترص  
به ، هو وابنه وغلامه ، ولى عيه كبرياؤه ان يتقبل

المساعدة التي عرضها عليه محبته ، كما ان عثابه  
انقاس الذي وجهه الى سيف الدولة . واذى عده اللقاة  
يقدمى من الهجاء لشنته ، وهجاءه بسبب لكسور  
الاختبيدي وهو لا يزال في مثاوى بده . كل ذلك  
يدفع الى الرعم بانه لم يكن في حاحه الى كتمان  
مشاعره اراء الحكام .

وما لقد ملتصق الالة على هذا رعم ، وقد كتب  
ابو الطيب مشقة البحث حين قال :

أي عظيم اتقي أي مكان ارتقي  
وكل ما خلق الله وما لم يخلق  
محقر في همتي كشجرة في مفرق

فشاعر يقول هذا القول ، وتبليء نفسه بشعور التماس  
على هذا النحو ، حتى لنكاد ناس لا يسمون في نظره  
شعراء في مفرقه ، لا يتصور منه ان يحني مشاعره خوفا  
من حاكم مست

ورسم يقول من ذلك السبب املها حدثا ،  
ويروى - ومن ثم فهي لا تعبر عن نفس المني  
وحاشية . - ف نجيب على ذلك بان تلك الفرقة كانت  
- ابى الطيب « وهذا لشعور بالعظم ولد معه مد  
والادته - بعد كان عصب المنسي انا وترمع ، حتى اذا  
اراد الا يشعر بالعميق فانه يكاد يعبر عن ذلك ، كما  
يعبر انكتب عن سحر من الشعور بكانته ، وكما  
عن مؤسسه من الحر من الشعور برسه ، والفقرى  
بغويته . » و قد وجد هؤلاء الباحثون اب الطيب يبدأ  
بعض قصائده بسمرل ، وعن مشاعره تحده المراه  
حدوا في بعض شعره ثغيبا للدعاق بمرارة . فالحوا  
الى تصوير ذلك بالرمزية ، وقالوا : ان هذه سوريمة  
تخط على وجه الخصوص في قصائده شعراء في يد مع  
الشاعر لكانور « دلم يقعد الشاعر في نفسه هه -  
تصوير عواطفه نحو النساء على ما يلهم من ظاهره ،  
وانما كان يقصد حسه القديم سيف الدولة ، والحياة  
في حوار تلك حسب لدر مصر لادى عيه رعم  
بعض ان يصاحبه - هه يصور سمرته وادبه به  
اغل تلك في موبه

كفى بك داء ان ترى الموت شافيا  
وحسب الخافا ان يكس اماسا  
حسبك مني قبل حيك من ناي  
وقد كان عذرا فكن انت واعيا  
واعلم ان البين يشيك بصد  
قلست مؤادي ان رائك شاكبا  
فان جموع العين عذر بريها  
اذا كن اثر الصادرين هواريا  
فهو في نظره « يرمز » الى سيف الدولة ذلك

الحبيب العادر الذي يذره قلبه بشوق والحنين إليه، فيرجر ذلك قلب ، ويحبه على أن يكف عن ذكر من لم يزرع دمام المودة وعهد الوفاء « ولما في حجة إلى اصطفا برمز لمن به محال في الآيات « فهي واضحة الدلالة على أن المقصود بالحبيب العادر سيف الدولة ، واعتقد أنه من المحتمل أن يقول في قصيدة لحنيني في استوديات وجههون أنها رمز لسيف الدولة كما يقول بيتك معنى الناجين لا أد مسرور الأبر على أن لندوب ذات الجمال الطبيعي « رمز » سيف الدولة . والخصيات ذات الجمال المصنوع رمز بلحمة التذمة في مصر .

ولا نريد الأمثلة في استعراض الأدلة لتي يقدمها الباحثون بين يدي دعواهم ، والتي تفتح أمام علي محاربيه في الأدب ، والسجل في التفسير . ولكن في نهاية هذا الحديث نسأل : ماذا لا يكون أبو الطيب المثنى بحبه فعلا ؟ وحسب ما تقول معنى الروايات كتبت المراه التي يحيا « حولة » تحت سيف الدولة . وهذا يفسر لنا الحرقه ، وربة الحزن والألم التي يجدها في شعر أبي الطيب . والذي نطمعنا في معنى هذا الافتراض بسمن .

حدها تاريخي ، والآخر لغوي

أما السبب التاريخي ، فهو أن سيف الدولة أراد أن يصلح ذات التي ، ويرضى أن يصيب لشاعر . وصدمته داء « داء العود » . وقد بر ذلك أبو طيب .

مهمت اكتساب ابن الكعب

سجعا لأب

وقد هم بالرجوع . وبكى الانباء حبلت إليه خبر وفاء « حولة » . وهذا أحجم الشاعر عن المودة رغم أن سيف الدولة طلبه مرة أخرى .

ما سبب لفتي . فهو من شعر المثنى نفسه . ذلك أن قصيدة « الرثاء » التي قالها أبو الطيب في وفاء « حولة » قدس على قلبه بكونه ، وببست من ذلك الرثاء الذي يكتب أن « يعشق عليه الرثاء الرسمي » كذلك الذي قانه للشعرية في ابن سيف الدولة أو الذي كان يتكلمه الشعراء عنها يموت من بدلي صلة إلى مدوحهم . وكثرا ما كانت تضيق عليهم مثل اتون لملمسون أدنى ملائمة للانتقال إلى المدح . وذلك ما بلحظه في قصيدة المني الذي رثى بها ابن سيف الدولة . وقد يقول قائل : أن ابن سيف الدولة كان طفلا صغيرا ومن ثم لم يجد الشاعر ما يقو عليه . ولكننا نحيب هؤلاء بأن هذا الطفل الصغير وقع الموت على نفس سيف الدولة عنقما يموت أقمى وأشد منه عندما تموت أخته . تلك هي الطسعة أشيرة . . . وهو كان المقصود بمشاركة سيف

الدولة في مصابه . فكان شعر المثنى في أبيه لا يقل عنه في حبه أن لم يزد عليه .

ومن جهة أخرى اشعر بأن مطلع القصيدة التي قالها الشاعر في عتسب سيف الدولة قد حمل ما يثير إلى « حولة » وذلك حين قال :

ما لي أكنم حبيبا قد برى جسدي

ولو كان الحب المقصود هو حب سيف الدولة لما كان الشاعر في حاجة إلى أن يكتفه ، بل على العكس كان في حاجة إلى أن يذيعه ويشره . لأن ذلك يكون له لا عليه .

وبعد : فإن الرمز الذي يحدث عنه النقد العرب ، غير الرزية بمعناها الفلسفي الذي تعلمه الآن ، فإذا سلك شمعراء الطريق لأول عندك مقبول . أما الطريق الثاني فهو تعسف في التفسير ، وحمل للأمور أكثر مما يحمل . وأما هذه لشعراء تصادهم بالعزل فلا يعدو أن يكون اتدعا لتقاليد في نمط القصيدة العربية وشكلها . ولم يكن من سهل الخروج عليه ، إذ كان التقاد لا يرتصون ذلك من شعراء .

وأخيرا أرى أن لكل أدب ظروفه وطبيعته ، وما

أ. لا يتبين عن آخر . ولا حيز  
ب. لم يعبره غير حرمه بزم  
ج. صا « داء العود » من جميعه  
د. داء العود هو داء العود

توضيح المؤلف

مصادر الموضوع

١ - المعهدة في محاسن الشعر وأدائه ونقده

ابن رشيق

٢ - المختل في النقد الأدبي

د. محمد سيمي «لأ»

٣ - المزمرة في الأدب العربي

د. درويش الحدي

٤ - المثنى بين ناقبيه في القديم والحديث

د. محمد عبدالرحمن شعيب

٥ - العصر العباسي الأول

د. شوقي ضيف

٦ - دراسة الأدب العربي

د. مصطفى ناصف

٧ - نماذج من النقد الأدبي

إيليا حاوي

# الرمزية في الآداب الفرنجية والعبرية

## بقلم ميربى

كان القرن التاسع عشر في فرنسا عصر مذهب أدبية جديدة مختلفة النزعات والنبرات، متباينة الصفات والسمات، من المذهب الابتداعي (الرومانتيك) الذي أعلن الثورة على المذهب الاتباعي (الكلاسيك) السائد في القرنين الماضيين، إلى المذهب البرناسي الواقعي في مبادئه ومعانيه، والمذهب الرمزي **النازع إلى الانطلاق والحرر**، إلى المذاهب الأخرى المتعددة، المختلفة في أسماؤها، المتفقة أحيانا في أساليبها ومراميها. والحقيقة أن هذه الحركات الأدبية المتعاقبة حامت كل منها رد فعل لسابقتها بعد أن سادت زمنا ومل غلوها الناس : فالابتداعية التي تحررت من تقاليد الاتباعيين قد أحييت الشعر الوجداني أو الغنائي، فرددت أنفاسه وأغرقت فيه إغراقا حتى شئته النفوس والتمست عنه بديلا. وكان هذا البديل شعر البرناسيين المتقيد في أسلوبه، الواقعي في موضوعه، المعنى بلفظه وصيغته والصورة التي يرسمها، حتى إذا بليت جدته وذهبت روعته، قام على أثره المذهب الرمزي راسيا إلى الأحياء أكثر من التعبير، محاولا أن يشير في صدر القارئ نفس الخوارج التي جاشت بين جوانح الناظم لا أن يصورها له في شعره تصويرا.

إن الأدب الرمزي محاولة من الأديب للأفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية وإحياء صور من العقل الباطن إلى قارئه، مستعينا في ذلك بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة، فهو أدب انطباعي يقتضي التأمل العميق لفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء في الفكرة التي خلقها الشاعر. إن الشعر

## الأدب والفن

الذى غزا كل أفق من آفاق الفكر والحياة قد نفذ إلى صميم النفس يستجلى غوامضها الخافية على الوعي، العصىة على التحليل، فكانت الطريقة الرمزية التى يقوم الرمز فيها على النوافق الكائن بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة .

نشأ المذهب الرمزي في فرنسا في سنة ١٨٢١ العقد الثامن من الماء التاسعة عشرة، ولم يلبث أن امتد إلى الأقطار الأوربية الأخرى . .  
أن الرمزية كانت قد ظهرت بين حين وآخر كلما حاول شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز، وقد برزت بوجه خاص في أدب الصوفية .  
الطريقة الرمزية من حيث هى حركة أدبية منظمة فاستمدت عناصرها موسيقى واغتر (Wagner) التى تمس تواقعها أوتار النفس الخفية وآثار بعض الأدباء، من فرنسيين وعبرهم، ولاسيما شارل بودلير (Charles Baudelaire) (١٨٢١-١٨٦٧) الذى استخرج لأول مرة من البأس والشوروات شعيرة خالدة، بودلير الذى قال بصف الجمال في «أزهار الشر» :  
«إننى جميلة، يا بنى الموب، كحللم من الحجر، وحضنى الذى آدمى الجميع واحدا فواحدا قد خلق ليهم الشاعر حبا خالدا وأخرس كلادة .

«إننى أستوى على عرش الجلد الأزرق كبلهيب<sup>(١)</sup> يعجز الأنهم، وأقرن قلبا من الثلج بنقاوة الاوز . أكره الحركة التى تقلقل القسامات ولست أعرف البكاء ولا الضحك أبد الدهر .  
«إن الشعراء ليستنفدون أيامهم في دراسات عقيمة أمام موافقى المهية التى تحاكي روائع الأنصاب .

«فان لى، لسعر هؤلاء العشاق الطائعين، مرايا مجلوة تسكنهم، الجمال على كل شىء : عيونى، عيونى الواسعة ذات الصفاء الخالد . .  
ولم تقتصر الطريقة الرمزية على الأدب بل تعدته إلى الفنون الأخرى، فظهرت في الرسم في المذهب المعروفة بالانطباعية والانطباعية

(١) بلهيب = أبو الهول .



يمين : بول فرلين . وسط : ستيفن مالارميه . يسار : ستيفن سيندر .

المتأخرة والتكعيبية، تلك المذاهب التي تحاول أن تنقل إلى الناظر الدوافع المبهمة التي حركت ريشة الرسام .

رفع لواء الشعر الرمزي عند نشوئه صفوة من شعراء الشباب، وكان أستاذ المذهب الأول بول فرلين (Paul Verlaine) (١٨٤٤-١٨٩٦)، الشاعر ذا السيرة العجيبة الذي بدأ حياته الأدبية على مذهب البرناسيين . ثم ذاع بين الشعراء الرمزيين اسمان : مالارميه (Mallarmé) ورابو (Rimbaud) . ولد استيفان مالارميه سنة ١٨٤٢ وتوفي سنة ١٨٩٨، وكان مدرسا للغة الانكليزية في بعض المدارس الفرنسية . أثر أسلوبه أعظم التأثير في المعاصرين والمتأخرين، وقد قال فيه أحد النقاد : « لقد خلق مالارميه شيئا فشيئا رياضيات «الكلمة»، فن الإيحاء هذا الذي برز في عنفوانه في أخريات قصائده . لكن خطرا قد ترقبه : فانه « لا طريق أقرب إلى العجمة من التعلق الوثيق بالفكر الخالص »، على ما قال بول فالري (Paul Valéry)، وهكذا قد طلب الشاعر من قارئه جهدا عظيما لفهم معانيه واستكناه خفايا أقواله، حتى يمكن القول إن خلق القصيدة الحقيقي لا يتم إلا بتلاق الفكرين وتغاممهما . . . »

إن هذا القول لينطبق في الحقيقة على شعر جميع أشياع المدرسة الرمزية الذين لا يد لفهمهم من تأمل كلامهم وإنعام الفكر فيه طويلا . ولكن متى اجتاز القارئ هذه الصعوبة، فأية لذم روحية تنتظره،

## الادب والفن

وأية آفاق بكر تفتح لنا نظريه ! فلنفكر هنيهة في هذه المقطوعة المترجمة عن مالرميه وعنوانها « نسيم البحر » : ألا نشعر بالقيود التي تكبل الشاعر وتضييق عليه تضييقاً، ألا نشعر بالدواعي الخفية التي تهيب به إلى الانطلاق وبالسحر الغريب الذي يجذبه إليه جذبا، ألا نشعر أخيراً بالاشفاق، بالخوف، باليأس الذي يثير بين جوانحه شعوراً بهلاك قد يترقبه حتى في تلك المغاني السعيدة النائية ؟ . . . ولكن لنصغ إليه :

« إن الجسد الحزين . آه، وقد قرأت كل الكتب .

« فيا ليتني أهرب ثمة . إنني أشعر بالطيور سكري لأنها هناك، حيث الزبد الجهول والسماء .

« إيه، أيتها الليالي، لا شيء يستبقى هذا القلب الذي ينفس في البحر، لا الحداثق القديمة المنعكسة في العيون، ولا الضياء الغامر الذي يسكبه مصباحي على الورق الخالي المتشعب في بياضه، ولا الزوجة الشابة التي ترضع وليدها .

« إنني سأذهب، فيا أيتها السفينة المهتزة السواري، ارفعي القلوع نحو طبيعة غريبة .

« إن ملالة شقية بآمال قاسية لا تزال تؤنس بوداع المناديل الأخير .

« ولربما كانت الأشرعة تجتذب الأعاصير كذلك التي تميل بها الرياح نحو الهاوية، ضائعة بلا أشرعة، بلا أشرعة ولا جزر خصيبة . . .

« ولكن، يا أيها القلب، استمع إلى غناء النوتية ! »

إن معظم شعراء المذهب الرمزي غريبو الأطوار عجيبو السيرة، ولكن أغربهم شأنا وأعجبهم بلا نزاع هوجان أرتور رامبو (١٨٥٤-١٨٩١) . لازم المجالس الأدبية في باريس وهو لم يكد يبلغ الحلم، فما أشرف على التاسعة عشرة من سنه حتى نشر ديوانه للصغير الموسوم « بموسم في الجحيم » . ولما بلغ العشرين طلق الأدب وضرب في القارة

## الرمزية في الآداب الفرنجية والعربية

الأوربية يهيم على وجهه ويمتحن ما تيسر من المهن . ثم احترف تهريب السلاح إلى الحبشة حيناً، وعاد بعد ذلك إلى باريس حيث بترت ساقه إثر عملة جراحية أجريت له . ولم يقعه ذلك عن الترحال، فأدركته منيته في مرسيلية، وعمره سبع وثلاثون سنة .

ما قيمة أدب هذا الفتى الذى لم يخلف من الآثار إلا النزر اليسير؟— قال فى ذلك بعض الناقدين : « لا جدال أن فى أدب رامبو قد برز العقل الباطن (اللاوعى) وفاز . لقد ظهر العقل الباطن للمرة الأولى بشكل مقدس . انبعثت من قصائد هذا الصبي، كالنبوع العجيب المتدفق من الصخر، قوة كانت إلى ذلك الحين مجهولة، قوة عنيفة قاهرة محررة صافية، قوة تهيمن وترفع . أن هذا الوهمى الساذج قد بعث، بلا نظام وحتى بلا جهل، وبصور وكلمات مشقة اتفاقاً فى ذهنه المستفز، عالماً من الأصوات والألوان والصور . لقد رسم لنا أخيلته الصادرة حية شاكية السلاح من فكره، عصية على المطلق والروية، ولكنها على ذلك رائعة دائمة . وفى هذه السكره حرر القريض من آخر أكباله، وأطلق الشعر من القوالب التى استحدثها البرناسيون وعاد إليها بعد ذلك الاتباعيون الجدد . . . »

وقد لوحظ أن كثيراً من شعراء فرنسة الرمزيين كانوا من الأجانب الذين نظموا باللغة الفرنسية . ولا محل هنا لتعداد هؤلاء الشعراء، ونكتفى بذكر أشهر من انتهى إلى هذا المذهب الأدبى أو مر به عهداً، كيجان مورناس (١٨٥٦-١٩١٠)، وجول لافورغ (١٨٦٠-١٨٨٧)، وألبير سامان (١٨٥٨-١٩٠٠)، وغستاف كهن (١٨٥٩-١٩٣٦)، ولورنت تايهاد (١٨٥٩-١٩١٩)، والبلجيكيين أميل فرهارن (١٨٥٥-١٩١٦)، وسوريس ماترلنك (ولد ١٨٦٢)، ورمى دى غورمونت (١٨٥٨-١٩١٥)، وهنرى دى رنييه (١٨٦٤-١٩٣٦)، وفرنسيس فييلة غريفان (١٨٦٣-١٩٣٧)، وفرنسيس جام (١٨٦٨-١٩٣٨)، وبول كلودل (ولد ١٨٦٨)، وغيرهم .

## الأدب والفن

وقد نالت الطريقة الرمزية مقاما في مختلف آداب الأمم الأوربية الحديثة . وحسبنا أن نترجم فيما يلي مقطوعة جميلة للشاعر الانكليزي ستيفن سبندر (Stephen Spender) المولود سنة ١٩٠٩ :

« أهي بطلة، العين المستقرة ناعمة في الوجه، كبركة تحف بها  
الأقصاب، لأنها كي تبصر تتطلع إلى النور وتمترق حجب  
الظلال،

وتشق ظلمة الليل كالماس لتبلغ القمر،  
وتصبر على التحديق مليون سنة إلى وراء في الشمس الملتفعة برداء  
القدم ؟

أم هو بطل، العقل المحبوس عمره في قحف الدماغ،  
الكائن شبه الجاسوس في أعماق المخ حيث لا تناله يد التشريع،  
لأنه بلغ من أقاصي الشمال ما لم يبلعه الرواد، وليس يتجمد في  
الفضاء المحيط بالنجوم ؟

إن العين ترى ما تراه والعقل يعلم ما يجب أن يعلمه،  
فلا تقولن : إنني كنت بطلا، إنما قد استخدمت عيني وأدركت  
بعقلي، فكانت أعمالي وليدة الارادة الشاعرة . »



تروستان ترانا

## الرواية العراقية الجديدة

- المنفى، الهوية، اليوتوبيا -

عبد الله إبراهيم

### 1. مدخل

يمثل أدب المنفى ظاهرة مميزة راح يتنامى حضورها في آداب الأمم التي خصصت للشعبية الاستعمارية، أو مرت بطرووف الاستبداد السياسي أو الديني. وتشكل الكتابة السردية لها الجوهرية. وبطمح أدب المنفى برعبات الاشياء، والغيث، والقلق، وهو مسكون بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه، وفي معناه، على حد سواء؛ لأن المنفى يكرس عمرا عن الانتماء إلى أي مس العالمين المذكورين، وتعذر الانتماء، يعود إلى نوع من اسرقف المكري، والرهبة الروحية، والعقلية، وذلك قد يعضي إلى العدمية أحيانا، حيث تتلاشى أهمية الأشياء، فتتبدد صورة العالم في أعماق المني، ولكن قد تظهر حالة مناقضة، فالمعويون بكسار، غير الباريح، هم الذين أوفدوا شرره الأمل في بعوس شعورهم، وألهموها فكرة الحرية، وقادوها إلى شواطئ الأمان، فالمعني ما إن يتخطى الذاتية المعلقة إلا ويصمبح كائن عالميا يتطلع إلى تعبيرات شاملة.. والمعويون يطرون إلى غير المنفيين نظرة استياء وسخط. فهم يتمون إلى محيطهم، أما المنفي فعريب على الدوام. يقضي معظم حياته في التعويض عن خسارة مربةكة بخلق عالم جديد يسطر سلطانه عليه(1).

يتصف أدب المنفى بأنه مريب من الاعتراب والنفور المركب؛ كونه نتاجا لوهم الانتماء المردوح إلى هويتين، أو أكثر، ثم، في الوقت نفسه، عدم الانتماء لأي من ذلك، فهو يستند، في رؤيته الكلية، إلى فكرة تحريب الهوية الواحدة والمطلقة، وبصفته تلك فهو أدب عابر للحدود الثقافية، والجغرافية، والتاريخية، ويحمي في طبائه إشكالية خلافية، لأنه ينشكّل عبر رؤية نافذة، ومطور حاد يتعالى على التسطيح، ويتضمن قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفي، ولكل من الجماعة التي اقتنع بها، والجماعة الحاصلة له، لكنه أدب يبأى بعنه عن الكراهية، والتعصب، ويتخطى الموضوعات الجاهرة،

والنمطية، فيعرض شخصيات مهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينص برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النص الإنسانية، ويقترح أحيانا يوتوبيات حاملة موازية للعالم الواقعي.

وتشكل قصة تحيل الأوطان، والأمكة الأولى، واليوتوبيات، البؤرة المركزية لأدب المعنى، فتمتد تراحم بين الأوطان والمثالي في التخيلات السردية التي يكتبها المصيون ولكن من هو المعنى الذي يتندب نفسه لهذه المهمة، أو يحير عليها، فبخصوص غمارها؟ يُعرف المعنى بأنه الإنسان المشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وبتح هذا الوضع إحساسا معرطا بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين عنه، فاقْتُلِعُوا عَسْ جَدُورَهُم الْأَصْلِيَّةَ، وَأَحْفَقُوا فِي مَدَّ جَدُورِهِمْ فِي الْأَمْكَةِ الْبَدِيلَةِ. فحتم عليهم وجوم الاعتراب، واشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية، إذ غَطِيَتْ أَعْمَاقُهُمْ حَرَاءَ ذَلِكَ التَّمَرُّقِ، وَالتَصَدَّعِ، وَقَدْ دَفَعَ الْحَيْنُ إِلَى امْكَانِ الْأَوَّلِ رَعَةً عَارِمَةً لاسْتِدْعَاءِ الذِّكْرَاتِ الْمَرْجُوحَةِ بِالتَّخِيلَاتِ، فَالْمَعْنَى، وَقَدْ افْتَقَدَ بَوْصَلَتَهُ امْوَجَّهَةَ، بِسَعِيدِ امْكَانٍ عَلَى سَبِيلِ الْأَمْرَاسِ لِيَجْعَلَ مِنْهُ مَرْكَزًا لِدَانَتِهِ، وَمَحْوَرًا لَوْجُودِهِ، فَيَلُودُ بِالْوَهْمِ الْحَاثِمِ نَحْنًا عَنْ تَوَرُّبِ عَنَابِهِ. فهو يحكم سيطرته على امكان المفقود عبر سبل من الذكريات المتداخلة في سمي للعثور على معنى حياته، فساروا المنفى مكانا يعيش فيه الآن، ويحضر الوطن زمانا كان فيه من قبل وفي اللغة العربية ثيل مشتقات الفعل 'منى' على دلالة واحدة مترابطة الأطراف هي: الإبعاد، والصحية، والطرْد، والإخراج، والتعريب، والذهاب، والانتفاء، والاعتماد. وجميعها تؤكد حال الابتات، والانقطاع، والاجتثاث، وعدم المكنة على التواصل.

ليس المعنى مكانا عربيا، فحسب، إنما هو مكان يتعدى فيه ممارسة الانتماء، لأسه طيارئ، ومُحَرَّب، ومُفْتَقِر إلى العمق الحميم، وهو يصير قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمسيحي، ويحيم عليه برود الأسى، وصحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المعنى والمكان الذي رُحِّلَ/ارْتَحِلَ إليه، ويدر أن تَكَثَّلَتْ محاولات المصين بالسحاح في إعادة تشكيل دوائهم حسب مقتضيات المعنى وشروطه. ومن الحق أن يوصف ذلك بأنه "شقاء أخلاقي" دائم، فالمعنى هو من اقْتُلِعَ من المكان الذي ولد فيه، لسبب ما، وأخفق في مَدَّ جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه، فحباته متوترة، ومصيره ملتبس، وهو يتأكل باستمرار، ولا يلبث أن يطغى. فالمعنى يطوي على ذات ممرقة، لا سبل إلى إعادة تشكيلها في كيوية مسحمة مع نفسها أو مع العالم، ومن المتوقع أن يقدم أدب المنفى تمثيلا سرديا عميقا لهذه الحالات المتصارعة من الرؤى، والمصائر، والهويات، والأقنعة، والنحارب التي يحوضها

المعني، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السردية التي تتعرض لارتعالاته بين الأمكنة، والأرسة، والثقافات، واللغات، والتقاليد، والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفه منها، ثم الكيفية التي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منعيا يقف على حافة كل الحالات، ولا يتعرض فيها.

حاول "تودوروف" في سياق بحثه عن الصلة بين "الأنا" و"الآخر" أن يحدد ملامح شخصية المنفي، بالصورة الآتية "تشبه هذه الشخصية (=المعني) في بعض جوانبها المهاجر، وفي بعضها الآخر المأرب. يقيم المعني، مثل الأول، في بلد ليس بلده، لكنه مثل الثاني، يتجنب التمثل، عمر أنه وحلما للمأرب، لا يبحث عن تحديد تجربته وزيادة حدة العربة، وخلافا للخير، لا يهتم حصروا بالشعب الذي يعيش بين أمراه". وبعد هذا التحديد الذي تقصد فيه أن يبين أوضاعا مترحمة للشخصيات التي من خلالها يمكن أن نبثق شخصية المعني، مضى قائلا بأن المعني هو الشخص "الذي يمسر حياته في العربة على أنها تجربة اللا سواء لوسطه، والتي يحثها لها الب نفسه المعني يهتم بحياته الخاصة، بل وبشعبه الخاص، ولكنه أدرك أن الإقامة في الحرج، هناك حيث لا "نمي" أفضل لتشجيع هذا الاهتمام. به عريب، ليس موقفا من هذني بدوع هذا الشعور نفسه، وبك يكن على نحو أقل تطورا، بالبعص إلى الإقامة في المدن الكثيرة حيث يحرق الإغند دون أي شعاع كمل في الجماعة". ويضيف "يكمن الخطر في وضع المعني، في أنه يتخلى دفعه واحده عن العلاقات القوية التي تربطه بمؤلاء الآخرين الذين يعيش بينهم". ويختم كل ذلك بعونه "قد يتشكل المعني بحربه سعيدة، لكنه بالتأكيد ليس اكتشافا للآخرين" (2).

وشعل "إدوارد سعيد" بالموضوع فتطرق إلى بواعث النفي وآثاره، "النفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يصرب فيها المرء في الشعاب هائما على وجهه، بعيدا عن أسرته وعن الديار التي ألقها، بل يعني إلى حد ما أن يصبح مسودا إلى الأبد، محروما على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه، فهو يعيش في بيئة عربية، لا بعربه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل". ثم يوضح "يشع اقتراض عريب وعاء، عن الصحة تماما، بأن المعني قد انقطعت صلته كلية، بموطنه الأصلي، فهو معرول عنه، منعزل مست الروابط إلى الأبد به. ألا ليت أن هذا الانفصال "الجراحي" الكامل كان صحيحا، إذن لاستطعت عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما حلقته وراء ظهره لم يعد يشعل بالذ، وأنه من المحال عليك أن تستعيده قط. ولكن الواقع يقول بعير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المعني على كونه قد أرغم على العيش خارج وطنه، بل إنما

تعني- نظراً لما أصبح العالم عليه الآن- أن يعيش مع كل ما يُذكره بأنه مفقود، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة "الطبيعية" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقق أبداً، بموطنه. وهكذا فإن المفقود يقع في منطقة وسطى، فلا هو يُمثل بؤساً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحرراً تاماً من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة، وأنصاف انفصال، ويُمثل على مستوى معين ذلك الخنثى إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المفقود العائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه مبعود، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و "الأمان" (3).

أقررت هذه الحال المرعزة للمتعين مدونة ضخمة من الكتابة الشعرية والسردية تعرف بـ "أدب المفقود". وهو سجل متنوع أسهم فيه عدد كبير من الكتاب المقيمين الذي استلهموا تجاربهم، وجعلوا منها حلقات لغوية، ثم اقترابية أقصروا عليهم إليها، ورعوا في أن تكون المكافئ لإحساسهم بال فقدان والغياب. وقد عرفت الرواية العراقية هذه الظاهرة خلال عقدين لأخوين، وما لبثت أن أصبحت موضوعاً اجتذب إليه الكتاب الذين وجدوا فيها معادلاً سردياً خالصاً للمجتمع العراقي، فطرحوا مشكلات الهوية، والمحررة، والاعتدال والاحتلال.

## 2. حارس النبع: هويات أم ألقية

تصلح رواية "حارس النبع" لـ "علي بدر" أن تكون مثلاً يبدأ به الحديث عن كيفية طرح موضوع الهويات السردية المتحولة لشخصية المفقود حيث تُخرب ركائز المطابقة مع الذات كما هي، فتحدد الشخصية في كل زمان ومكان تكون فيهما. يصبح الوطن، في وقت واحد، مكاناً لجذب بوصفه مسقطاً للرأس، والطرْد بوصفه مكاناً للحياة. لا تتوفر للشخصية قوة نفسية على هجرته، ولا على سياحه، ولا يمكن العيش فيه إلا بالتسكّر، والتحفّي. لم تتمكن الشخصية الرئيسة في الرواية، وهي يهودية، أن تعيش خارج العراق، لا في إسرائيل، ولا في إيران، وتعدّل عليها العيش في العراق إلا بعد أن انتحلت اسماً وديناً ومذهباً لا صلة لها باسمها وعقيدتها. هذا صرب جديد من المفقود الداخلي الذي يتخطى الدلالة الجغرافية لمفهوم المفقود؛ فالعلاقة المركبة بين إحساس الشخصية بالانتماء للوطن، وبد الوطن لها، وصنعها في منطقة متوترة لا تستطيع فيها أن تكون هي بصورة معلنه، ولا تتمكن أن تكون غيرها بإرادتها، فتبتكر فكرة الألقية المتعددة.

لا تعتمد رواية "حارس التبع" على عنصر الحكاية المتخيلة، إنما تلجأ إلى تقييد الحث، والتقصي، وهي تقييد حديثة في السرد الروائي بدأت تحلّ بالتدريج محلّ المبدأ القديم القائل بضرورة إنشاء حكاية معلقة، ولهذا فلا يكتفي الراوي بموضوعه إنما يردفه بشروح نظرية وفكرية توصلح خلفيات كثير من الوقائع والأحداث، وتضع لها تفسيرات مختلفة، ويسأثر موضوع الهوية باهتمام الراوي- المؤلف، فلا يلبث أن يعرض وجهة نظره حيثما وجد فرصة لذلك.

تنشر الصحافة العراقية في الخامس من شباط/ فبراير عام 2006 خبرا قصيرا حول العثور على جثة عارف الكمان العراقي "كمال مدحت" مرمية على شاطئ دجلة الشرقي وسط بغداد. تلك كانت حقبة الحرب الطائفية التي لامس العراق ضفافها، بشر الخير مجردا عن أي تأويل مقصود، لكن سرّا كبيرا عُرف حينما كشفت إحدى الصحف الأميركية بالتفصيل خلفية مثيرة للحنين، فكمال مدحت كان في الحقيقة الموسيقار اليهودي "يوسف سامي صالح" من عائلة "قوجان" الموسوية، وقد هاجر إلى إسرائيل في عام 1950 بعد أن أسقطت عنه الجنسية العراقية، جرّاء النزاع السياسي المتصل بشؤون إسرائيل في فلسطين، وهو روح السيد "قريظة روبين" وله ولد منها اسمه "مئير".

لم يطلق يوسف سامي بعض في بل آب، لأنه كان ضعيف بالمرأى موطه، فهرب إلى إسرائيل عن طريق موسكو في عام 1952 وشغل منصبه شعبه، وتسمى به "حيدر سليمان" ثم تزوج في طهران من "طاهرة" ابنة الشاعر سماعيل نصاصاني، وأحب منها ولدا سمّاه "حسين". وهذه التسمية التي أخذت أصوله اليهودية عدد متكرر في عدد مع عائته، وسكن فيها أكثر من عشرين عاما، حتى تمّ تهجيره من العراق في عام 1980 عشية الحرب العراقية-الإيرانية باعتباره من الناحية الإيرانية.

بقي حيدر سليمان في طهران لاجئا مدة سنة، فهرب إلى دمشق بحوار سعر مرور باسم "كمال مدحت" وتقمص شخصية عراقية سبّية في بلاد الشام، وتزوج من سيدة عراقية تربة اسمها بديعة العمري يعود أصلها إلى مدينة الموصل، وأنجب منها ابنه "عمر". وهذه الشخصية الثالثة عاد إلى العراق، وبقي فيه نحو عقدين من الزمان إلى أن قتل في عام 2006 في أحداث العنف الطائفي. وخلال تلك الفترة الطويلة قرّبه السلطة الحاكمة في بغداد، فتمتع بالحماية، وعرق في المذابح الشخصية، وأصبح أحد أهم الموسيقيين في العراق، وفي الشرق الأوسط. هذا هو الإطار السردى لرواية "حارس التبع".

طلبت الصحيفة الأميركية من الراوي أن يتقصي حقيقة هذا الموسيقار المتكرر بأقعة كثيرة، وأن يكتب عنه تقريرا بألف كلمة يشر باسم محررها "جود بار" لا باسمه. ثم كلفته "وكالة التعاون الصحفي" بوضع كتاب كامل عنه يشر باسمه. وتكفلت بتسهيل مهمته، وغطية تكاليف رحلته إلى

بغداد، وطهران، ودمشق، حيث أمضى الموسيقار معظم حياته متقللاً بين هذه العواصم، فأول ما شرع بذلك أن عادر الراوي "عمّان" حيث يقيم، وتوجه إلى "المنطقة الحضرية" في بغداد حيث وفرت له سلطات الاحتلال الأميركي إمكانية البحث في سيرة هذا الرجل العاصم. حصل من "فريدة روين" على ملف برسانته التي حرص على إرسالها إلى زوجته الأولى في إسرائيل أيما كان. وشرع الراوي في تعقب حياة الموسيقار وارتحالاته، وتحولاته، وبجمل أحداث رواية "حارس النبع" تصف كيفية كتابة سيرة هذا الموسيقار، وحمله لأكثر من اسم، ولأكثر من هوية دينية وطائفية.

طرحنا قضية الهوية على حلقتين متداخلتين، الأولى خاصة بالراوي، والثانية خاصة بالشخصية؛ فأول ما يلفت الانتباه درجة التماثل بين الراوي والشخصية. إذ يطابق "علي بدر" بين الراوي والموسيقار. الراوي حامل لرؤية المؤلف وخبراته، ويقوم بدور كاتب مآجور (black writer) يعمل لصالح الصحافة الأميركية إبان احتلال العراق، وقد جرى شرح المقصود بـ "الكاتب المآجور" بأنه "كاتب يذهب إلى المناطق الخطرة لكتابه تقرير صحفي عن موضوعه ساخنة لكن التقرير يشر باسم أحد الصحفيين الكبار في الصحيفة، أما الصحفي اعني فلا يتماضى سوى لمن أتعابه" (4). يقابض الكاتب المآجور بحياته وخبرته إيمان. هذا وجه أول من خصمه، أما الثاني فإنه يطابق بين شخصيات ذلك الموسيقار المتعددة وشخصيات ديوان "دكن النبع" للشاعر العراقي "فرناندو بيسوا". هذه المطابقة بركبتها مهمة جداً، كونها تدخل في توجيه مسار الأحداث إلى نهاية الرواية ومن خلالها يُطرح مفهوم الهوية.

يأتي التعليق الأول بخصوص "الكاتب المآجور" واختلافه عن شخصيات بيسوا عندما مرة أخرى إلى لعبة الأسماء المستعارة والهويات الملتبسة، فالشخصية التي تغير أسمائها هي شخصية حارس النبع كما هي في قصيدة بيسوا، أما "البلاك رايتز" فهو الذي يرمي وجوده إلى وجود آخر. إذن هنالك اختلاف نوعي بين البلاك رايتز وحارس النبع، فحارس النبع كما هو في قصيدة بيسوا يحتفظ الشخص الواحد بثلاث شخصيات، أو أكثر، بينما البلاك رايتز يغير وجوده إلى اسم آخر، وفي العالم اسم عربي، ومن هنا من وجهة نظري يبرر ما يطلق عليه بالصيغة الاستعمارية، وهي نوع من أنواع الامتصاص، أو نوع من أنواع الشفط والتي تقوم على محو وجود الكائن كلما وتركه خالياً (5). ويعود الراوي إلى الحكم على شخصية الكاتب المآجور "هي الشخصية المسحوقة على الدوام، وهي العائنة الوجود كلياً وظاهرة في وجود آخر لا تمت لها بصلة" (6).

يبحث الكاتب المأجور عن دور في العالم التخيلي للنص، ويستأثر بنحو ثلث المئتين السردية للرواية، فيزاحم الشخصية التي تولف موضوع الرواية، ويظل يبعدها عن الحضور إلى أن يستنفد طاقة الاستعراض لديه قبل أن يبدأ بحثه في سيرتها. تسقط الشخصية بين شرطي الرعية الاستعراضية التي لا تشبع عند الراوي، وشخصيات كتاب يسوا التي تتوارى خلف أسماء متعددة. فيشغل الراوي بتجاربه الشخصية، ويستمتع بذلك عارضا خبراته ومعارفه، وأسفاره، وتجاربه، وحينما يتحتم عليه البحث في سيرة الموسيقار، يشغل بمدى تناظر الشخصيات الثلاثة التي ظهر فيها مع شخصيات ديوان "دكان التبغ".

عرضت الرواية أدلة على وجود التناظر ثلاثي الأبعاد بين متنها السردية والمئتين الشعرية لكتاب "دكان التبغ". فمن ناحية أولى ظهرت شخصية اليهودي يوسف سامي، المرتابة، والمستورة، وهي تناظر شخصية ألبرتو كايرو في ديوان يسوا، ثم يتلاشى حضورها حينما تبرز شخصية الشيعي حيدر سليمان، وهي كثيرة الاحتفاء بالعلامات، وأشكال التعبير، ومعلقة بالأنظمة الرمزية الموروثة، فتكون ماضية لشخصية ريكاردو ريس، وأخيرا تشق شخصية السني كمال مدحت الحسية، المعرفة بمنعها ورعايتها، لتناظر الشخصية الثالثة، وهي أنمارو دو كامبوس شخصيات تتحول في هوياتها، وأدوارها، ويتقدم الرسم لتلهم الشخصية لاحقة تحت لوني سقها، وبأي القتل لنتهم لأخيرة.

كُتبت الرواية بقصدية معلنة للتعبير عن هذه الفكرة، وجرى تكرار كثير لذلك في تضاعفها؛ فحينما قبل الراوي عرض إحدى الوكالات الأميركية البحث في حياة الموسيقار العراقي المقتول وإصدار كتاب عنه، عثر في بيته على نسخة إعلانية لديوان "يسوا" وعليه كثير من الملاحظات والتعليقات والشروح، فهاله ما وجد، إذ أدرك هورا أن في هذا الكتاب الكثير من أسرار حياته، حينها تحولت إلى دراسته وفهمه، لأن فيه إلى حد كبير بعض المعاني الأساسية لحل أسرار حياته والعاره (7). حفر الديوان المذكور الراوي على تقسيم سيرة الموسيقار إلى ثلاثة أقسام: حارس القطيع، المحروس، وحارس التبغ. ثم بدأ يشرح التماثل "يقدم يسوا في ديوان دكان التبغ ثلاث شخصيات مختلفة، وهم (-وهي) عبارة عن ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه يسوا، مقلما لكل واحدة منها اسما خاصا لها وعمرا محدد، وحياة مختلفة، وأفكارا وقاعات، وملامح مختلفة عن الشخصية الأخرى، وكل مرة يطوّر شكلا للهوية أعمق وأكثر انبعاثا، ولكننا نصل فيما بعد إلى التماس حقيقي للهوية، الشخصية الأولى لحارس القطيع واسمه ألبرتو كايرو،

والثانية للمحروس ريكاردو ريس، والثالثة للتبعجي وهو ألفارادو دي كامبوس، فوجد أنفمسا أمام لعبة ثلاثية الأطراف، أو رسم تكميبي ثلاثي لوجه واحد" (8).

هذا عرض نقدي موفق لحالات تقمص بيسوا لشخصياته يقدمه الراوي، وهو يبحث تناسل الشخصيات. فما علاقة ذلك بعازف الكمان العراقي؟ يحضي الراوي كاشعا المائلة "وهكذا فعل كمال مدحت، فكانت له ثلاث شخصيات، وكل شخصية لها اسم، وعمر، وملامح، وقاعات، ومذهب مختلف عن الشخصيات الأخرى، فسامي صالح هو الموسيقار اليهودي، الليبرالي والمتشور... وحين دخل طهران اتحد لعنه شخصية حيدر سلمان، وهو موسيقار ولد في عائلة شيعية متوسطة.. وحين دخل من دمشق إلى بغداد دخل بشخصيته الثالثة وهي شخصية كمال مدحت، ولد في عائلة من التجار تغطي في الموصل.. وهي من كبار العائلات السية، وقد ارتبط بعلاقة خاصة مع السلطة السياسية في بغداد في الثمانينيات، وأصبح من المقربين من الرئيس صدام حسين" (9).

لا يكشف هذا التناظر إلا أقل مظاهر التماثل بين بيسوا الشاعر المرتعالي وكمال عارف الكمان العراقي، فقد انزلق السرد إلى منطقة لا علاقة لها بين الاثنين، إذ واقعا الراوي بأن الشخصيات الثلاث في "دكان التبع" هي فعلا "ثلاث حالات تقمص، وكل شخصية من هذه الشخصيات المخترعة هي وجه من وجوه بيسوا" فذنت بفوردا إلى ثمانية بين فراندو بيسو وعلى بدر، وليس بين بيسوا وعارف الكمان. ابتكر بيسوا مواقف متعددة لأبداده بعرض من خلاهم رؤى متباينة للعالم الذي يبي من جديد في أعماقي، بلا مثل أعلى، وبلا أمل" وعلى غرار ذلك قام المؤلف بإعادة تركيب شخصية الموسيقار بما يطابق رغبته للتعبير عن ثلاث هويات سردية.

والحال هذه، فقد انفصلت الصلة بين بيسوا والموسيقار، وحلت محلها مماثلة بين مؤلفين يريدان التعبير عن حالات تقمص، هما الشاعر والروائي المحتشئ في إهاب الكاتب المأجور. وذلك ربما هو الذي يعطي للتناظر قيمة في هذا السياق، وليس الناظر الرائف الذي تكررت الإشارة إليه كثيرا في تصانيف الرواية بين بيسوا والموسيقار؛ ذلك أن بيسوا وبدر يقعان ضمن رتبة سردية واحدة، هي رتبة التأليف، فيما شخصياتهما تقع في رتبة سردية أخرى هي رتبة التخيل، ويحظر في الدراسات السردية الخلط بين هاتين الرتبتين.

على أن هذا إما هو مزلق خاطئ أول، ولكن الخطأ الأكبر هو عدم الانتباه إلى فارق أحطط، فقد جرى توضيح الوجوه المقترحة للشخصيات في ديوان شعري، لتبرير نراع الهويات اليهودية والشيعية والسية، وهنا تعرض قضية أخرى لا صلة لها بشخصيات بيسوا، إذ جرى الحديث عن

هويات ثابتة خاصة بالموسيقار تحدث ببسوا عن نزعات تأملية وتعبيرية كانت تحيل على أبنائه أكثر من تقمصاته، فهل الهويات التي أجبر الموسيقار العراقي على الانخراط فيها لها تلك السمات؟ لا بد من الإصحاح بأن القول بوجود هويات راسخة متينة وشيعية أمر يحتاج إلى إثبات غير متوفر، لا خارج النص ولا في داخله، فذلك من نتاج المازعة على الأدوار السياسية، وليس بسبب الرؤية إلى الذات والعالم، وهو لم يرتق إلى مستوى الهوية المعلقة الصلبة الأركان، فجاء ذكر ذلك بأقرب ما يكون إلى اختزال سريع لمفاهيم رائحة حول التعارض الكامل بين تلك الرؤى التي فيها درجة من الخصوصية غير أنها دون مستوى الهوية، وعلى خلفية هذا الخطأ الثقافي الذي كلما تقدمنا معه ظهرت لنا جسامته، يركب السرد حكما خطوا، فالهوية اليهودية ليبرالية تأملية وتنويرية، والهوية الشيعية تقوية متعلقة بالرموز والطقوس، والحنين، والمثالية، والهوية السنية دنيوية، معرقة في الحسية، ومشغولة بممارسة السلطة.

تثير الرواية، إذن، على مستوى التأويل الثقافي، أسئلة كثيرة. يظهر أولا اليهودي الكائن المعكّر، ولكنه يبقى متعلقا بيهوديته إلى اسهاية عمر روحته "فريدة رويين" التي أصبحت أستاذة في قسم اللغة العربية في جامعة القدس، وهي التي تعد تركب شخصته من خلال الملف الكبير الذي ترسمه إلى الوكالة الممولة لإصدار سيرته، وفيه رسائله، ويومياته، ووثائقه خلال المراحل الثلاث من حياته، وها دور كبير في إضاءة كافة جوانب حياته، فملاحظتنا سدت الثغرات العاصه في حياته. وذلك ما نقوله في رسائلها للوكالة الراعية مشروع الكتاب. وعلى تلك الوثائق التي جاءت من أسرته الإسرائيلية اعتمد الراوي في تأليف كتابه. ويخلفه الشيعي المحتل للطقوس، والمؤمن بأشكال الموروث الرمزي حول الهوية الشيعية، فاسمه حيدر وابنه حسين، وتاريخه مسار من الاستبعاد والتطلم، والنترام مبدأ التقية. ولم تظهر عليه مباح الحياة خلال هذه الفترة من حياته، وانتهت بترحيله من بلاده، فهو يمثل لقدر عامص بأنه صحيحة. وعلى أنقاص هاتين الشخصيتين يظهر كمال السي، الدنيوي، والمقاد لسوارع الحياة ومتعها، وقد خلف ابنا سماه "عمر". فعزف عن استحضار أي عنصر من مكوناته السابقة، إذ لا يمكن لشخص قرر تبني مبدأ المتعة إلا إذا كان ذلك على أنقاص شخصيات مشردة أو مظلومة. وهي الهوية التي تلتهم ما جاورها وسبقها من هويات. هذا هو العطاء السرد الذي تم خلعه على شخصية الموسيقار.

افترصت الرواية هويات ناجرة أليستها لشخصية لم يقع أي تعبير في هويتها الحقيقية، فقد ظلت حاملة لرؤية دائمة، والإيديولوجيا نفسها، والطرح إلى الحياة عيبها. فلماذا تريد أن ترحس على هويات

معتزلة بإسقاطها على شخصية لم تتعرض فعلاً لتغيير في هويتها؟. ثمة احتمالان، إما أن يكون قد جرى تريب في مفهوم الهويات وأسقطت يتعسف على الشخصية، أو أن تكون طرحت فكرة عمر قابلة للإثبات وهي، هوية الصحية بإزاء هوية القاتل. ولطالما قيل بأن الهوية اليهودية ضحية الهوية الإسلامية، والهوية الشيعية ضحية الهوية السنية، وعلى خلفية هذه الأفكار جرى إسقاط الأفعى على الشخصية لتنتهي بأن تكون حاملة لهوية قاتلة.

كيف إذن تنتهي هذه السلسلة الطويلة من القتل والصحايا؟ لا سبيل إلا يقتل الهوية الأخيرة، أي إبادة مبدأ القتل. ولهذا جاء حسين ومير إلى أبيهما في العراق بوضع تحكمه مصالحة بين اليهودي والشيوعي في ارتباطهما بأصل أبوي مشترك، فيما عاد عمر بنقمة من يحمل ثأراً. جرى إعمال كون "مير" صابطاً رفيع الرتبة في الماريتز، وإنه جاء ضمن حملة احتلال، وأعمل سياق حصار "حسين"، وجرى التركيز على نقمة "عمر" واحتل موقفه من كل ما جرى لبلاده إلى عصبه من انحلال سلطة السنة في العراق، وطمس موضوع احتلال بلاده لم ينع إشارة إلى أن لعرق هو بلد "سائر" أو "حسين" كونهما ولدي الموسفار، وما أن "عمر" عاد باقياً فنهر وكأنه هو الابن الحقيقي. ولم يحص النص إلى مضيق المعارقة السردية الكبرى لو انقضى الأساء الثلاثة معاً وجه بوجه بأبيهم، ومادا سيكون عليه الموقف بين الأخوة الأعداء؟ هل سيكون ولاؤهم لأنهم أم لوصهم؟ وهل من المناسب أن يكتبوا باسمائهم المجردة فقط أم أنهم سيتحسون هوياتهم كون أحدهم جاء محتلاً، والآخر مقاوماً، والثالث يكاد يكون بلا موقف؟ وهل سيحل بينهم سلام الأخوة أم احتراهما؟. وأين كل ذلك من وطنهم ومساكنهم، ومن عقائدهم، ومذاهبهم، وأدوارهم، وهوياتهم؟.

وقعت الرواية أسيرة التصورات الجاهزة لتزاع الهويات التي هي أعقد بكثير مما جرى عرصد. وهذا العطاء الخارجي جرى طمس الأزمات الكبرى التي شهدتها العراق طوال حقبة الاستبداد والاحتلال، وتحول الأمر إلى نزاع هويات بين الجماعات العاقلة فيه، وهذا الاستبدال له نهاية على غاية من الخطورة، فهو يشيخ بوجهه عن الحقائق الكبرى، مما فيها الاحتلال، ولها يستبدل صراعاً بين هويات لم يقع تركيزها في بنية النص. وحيثما تعوز ذلك الاستبدال البراهين السردية الداعمة، يتم تخطي المكون اليهودي، وبه يستبدل المكون الكردي بطريقة تحرب فيها فرصية الهويات الثلاث المذكورة "كان الانقسام الاجتماعي واضحاً، لقد وجد كمال مدحت الجميع وحتى أوساط القساكين بدأت تعكس هذا الانقسام الثاني، وكان الجميع يهون الانقسام ولكنه يمدّه بعون ساكن. كمال الذي كان يعتقد أن هذه البلاد قصة واحدة ورواية واحدة وبالتالي لها هوية واحدة، فجأة وقف على

ثلاث روايات متعارضة ومتناقضة، كل واحدة من الجهات تكذب تاريخها وتروي وجودها بمعمل عن الجهة الأخرى، فجأة وجد للشيعة رواية، وللجنة رواية، وللأكراد رواية، وهذه الروايات لا تتمم بعضها ولكنها تناقض بعضها وتقف بمواجهة بعضها البعض أيضاً<sup>(10)</sup>.

اختفيت الهوية اليهودية، وهي الأصلية الملائمة للشخصية، إذ لا مكان لها في السجل الجديد الذي فتحه الاحتلال. ولم يشر للهوية الكردية إلا في تلك الفقرة، ولو كانت الشخصية من أصول كردية لاتسق الأمر، ولكن المناقلة بين الهوية اليهودية والكردية تمت في غياب أي مدأ سردي ساظم يعطي شرعية فنية لتلك المناقلة. وتثار هذه القضية بأجمعها، أقصد الهويات المتعارضة، لأن الشخصية صممت لتمثيل ذلك كما جرى التأكيد على ذلك أكثر من مرة. وكل هذا إسقاط استباقي لم يرهن عليه نمو الشخصية في العالم التخيل للرواية، وليس ثمة مستندات سردية تخيل عليه، إنما جرى وضع الشخصية في إطار جاهر لتبرهن عليه، وذلك آخر ما يسمح به في عملية السرد الذي يحرص على إنتاج "الهوية" إذ نشق الشخصية طريقها في حصص صعبات وتغرب، لا أن تكون مكتملة سلماً ثم ترمى في إطار مرتب لمعنى للهوية.

متابعة هذا التحليل إلى حدته متحرب الإدعاءات السردية الشارحة حول معنى الهوية في كل الرواية، ولكنا نقف على طائفتين، الأولى حول الهوية الأخيرة، الهوية السبية، التي التهمت هويتين الأخريين اليهودية والشيعة، حيث قتل الموسيقار وهو عبدها، فهل هي هوية قاتلة؟ والثانية، وهي الأشد ظهوراً، وتحرب كافة الافتراضات، وهي أن شخصية الموسيقار بكل هوياته التي ذكرت، كانت ثابتة في رؤيتها لنفسها وعالمها وعلاقاتها الحقيقية، ولم تعرف أي تحول ذي أهمية يعطف بها إلى مستوى الهوية المتميزة التي تختلف عن هوياتها الأخرى، ولهذا تتبدد أساطير الهويات في النص، وتختل محلها قضية الأقنعة التي ارتداها الموسيقار ليحجب نفسه الأذى، وليبقى في موطنه. والقناع غير الهوية.

تريد الرواية أن تجد لها صلة بموضوع الهويات السردية، فتحلص إلى التوصيح النقدي الآتي حول شخصيات الموسيقار "هكذا بَيَّست حياته بشكل لا ليس فيه ريف ما كانوا يطلقون عليه الهوية الجوهريّة، ذلك لأن حياته تبيّن إمكانية التحول من هوية إلى هوية عبر مجموعة من اللغات السردية، فتحول الهوية إلى قصة يمكن الحياة فيها ونقصها، وهذا يطلق هذا الصان صحكة ساحرة من صراع الهويات القاتلة عبر لعبة من الأسماء المستعارة والشخصيات الملتبسة والأقنعة، وفي عمرة الحرب الطائفية في بغداد قبل مقتله، زاره أبناؤه الثلاثة، فكشموها عن هذا الإسقاط الهوياتي بصورة واضحة، فمشير يهودي من أصل عراقي هاجر من إسرائيل إلى أمريكا، والتحق بالمارينز وجاء صابطاً في الجيش

الأمريكي إلى بغداد، وهو ثمرة شخصيته الأولى، وحسين بعد تحجيره إلى طهران ارتبط بهوية شيعية، وانتظم في الحركة السياسية الشيعية وهو ثمرة شخصية الأب الثانية، وعمر كان سنيا يحاول أن يدعم هويته من تراجيديا إزاحة السنة عن الحكم في العراق بعد العام 2003 وهو نتاج شخصيته الثالثة، وكل واحد منهم كان يدافع عن قصة مصنوعة ومفكرة ومرودة بالكثير من العناصر السردية والوهمية، والتي يعيش كل واحد منهم فيها بوصفها حقيقة" (11).

ثم يستيقظ المؤلف القابع وراء الراوي، فيحمل أطراف القضية بكاملها "تبين حياة كمال مدحت أن الهوية ترتبط على الدوام بواقعة سردية، فهي حكاية تعلق أو تمزق أو تسرد في لحظة هي مطلقة الاعتبارية، في لحظة تاريخية موضوعة يتحول الآخرون فيها إلى آخرين، وأغرباب، وأجناب، ومنبوذين أيضا. وهكذا تبين حكاية هذا القنان أن الهوية هي حركة من حركات التوضع وسياسته، فما إن تجد لها موضعا في حركة تاريخية معينة، حتى تغمره في لحظة تاريخية أخرى، فكل هذه المصاميع التخيلية تبدأ بسرد مفكر ومخترع لتضي الاعتلاط وتداخل الهويات، كما أنها تكشف عن هذه الأطر المتوهمة والمصنوعة والمفكرة في لحظة تاريخية معينة، فهي مقتربات روائية fiction، وهي سرد Narration فكل جماعة وهي تفقد جذورها في الزمان فلها تعمد إلى استعادة نفسها المفقود، ولا يمكن لها استعادته إلا من خلال السرد والخيال" (12).

ويصيف شارحا "عاش يوسف في عمرة صراع هويات في الشرق الأوسط، وشعر أن حاضره يهيم عليه شبح الحرب أو الانفصال لأهلي، شعر أن هويات مدرة بهيمة كل شيء - شعر بالاختناق وقتها أو بالموت، كانت البلاد سفينة تغرق شيئا فشيئا، ومخاوفه تزداد أصعافا مصاعفة، كان العالم المحيط يتقهقر وينهار، المراتم المتتالية في بلد ممرق تفتتسه الإيديولوجيات الكاسحة، فوضى مربعة، غياب كلي للعقل وللقيم، ووجوده الشخصي مهدد كل لحظة. بدلا من أن يشعر يوسف أنه المركز الثابت للأشياء، أخذ يشعر بالخوف، وشعر بأن هالك قوة هائلة قدته إلى العتمة، أخذ يشعر أن الزمن يمضي، وهالك نوع من التقهقر والتراجع إلى وراء، شعور بالاندحار والسقوط. أصبحت الأعياد كثيفة، والأفراح أحداث تتلاشى، وهالك شعور بالخوف الخفي، لم يعد المجتمع الذي يعيش فيه يتمتع بمصور شامل وحميل بل أصبح متاهة معقدة ومحبكة. كل شيء صيق قليل الاتساع، يختار سوراً فيرنظم رأسه بسور آخر، عالم جديد ولكنه محيف يشم منه رائحة الدم. تسارع ولكنه نحو الهاوية" (13).

### 3. الحفيدة الأميركية: المنفى والهوية المرتبكة.

وتقدم رواية "الحفيدة الأميركية" لـ "إنعام كجه جي" تمثيلاً سردياً شائفاً لموضوع الهوية المرتبكة، وأحوال الأقليات العرقية والدينية التي يهتزّ انتماءها حينما نعمّ القوضى وسط الجماعات الكبرى الحاضنة لها، وكل ذلك على خلفية وضع العراق الذي زعزعت أحداث الاستبداد ثم الاحتلال، فتتأرجح أساطير الانتماء القديمة، وتُستحدث أساطير بديلة، وتتغير الأسماء، ويقع التلاعب بالمصادر، وتُفترج هويات صيقة جداً، أو هويات كونية واسعة جداً. لا مكان لامرئ سوى في هوية معلقة، ولا في هوية متوهمة، ولا يمكن أن يكون بلا هوية. يحتاج المرء إلى هوية مفتوحة هي مريح من هويات موروثة ومستحدثة، هوية قابلة للتحويل بتحوّل الأحداث والأزمان تطوّر نفسها بنفسها.

هذه هي الخلفية الثقافية العامة التي نرتكز عليها رواية "الحفيدة الأميركية". وتتمتع على المتغيرات التي شهدتها العراق في تاريخه المعاصر. وباتقاء شخصيات متصلة بذلك التاريخ وتحولاته تطرح الرواية جملة من الرؤى ومواقف. ثم بعد معرفتي بـ "رؤى" استلهمت "الحفيدة الأميركية"، إنما تناهت الأيدلوجيات، والمصالح، والرهانات الكبرى. صار العرق بحاجة إلى إعادة تعريف نفسه. ذلك ما تقترحه الرواية بطريقة واضحة، وقاسية، فحظف سمح الأحداث تنبع مواقف الشخصيات لتعبر عن رؤى جديدة مغايرة لرؤى الأجيال القديمة.

ربة فتاة عراقية، شورية، مسيحية، في حوالي الثلاثين من عمرها، أريج جدها العفيد المركب المتقاعد يوسف الساعور عن منصبه في الجيش العراقي بُعيد ثورة عام 1958 وهو ينسحب إلى عائلة عريقة من الموصل. كان الجد مسكوما بالعمرة على وطنه. أما جدها رحمة فتوحى فكردية من "ببحال" أقصى شمال العراق ارتبط الجدان بوطهما، وماتتا فيه. جاءت ربة إلى الحياة ثمرة رواج أمها بشول الكلدانية "التي خالفت ملتها وتزوجت آشوريا" وأبيها صياح شعون مهم، المديع وعاشق اللغة العربية، الذي تعرّص للتشكيل لأنه أفصح سرّاً لصديق له عن مله من طول بشرة الأخبار في التلفزيون، فكان جراًه أن قرص لسانه من الجانبين بكلايتين، وحطمت أسنانه، وأطعمت أعقاب السحائر على جسده. لا ينبغي إبداء أي تلمّز في حقبة الاستبداد.

هرب الأب من بغداد، مع زوجته الجامعية وطفليه زينة ويران إلى شمال العراق، فنزحوا بجوازات سفر مزوّرة، ثم وصلوا الأردن، وانتظموا في طوابع الباحثين عن اللجوء الإنساني، وتمكّنوا من الوصول إلى أميركا، وبصعوبة بالغة عثروا على شقة حشيشة عتيقة في حي سكّني بائس قرب ديترويت، وانتظروا أعواماً للحصول على الجنسية، وترديد قسم الولاء لأميركا، وبذلك أصبحوا مواطنين

أميركيين بالوثائق. ولكن بوصول الأسرة إلى أرض الأحلام، راح يتمكك تماسكها الموروث: نُسي الحذّان في بغداد، وانفصل الزوجان، واجتاحت الأمراض جسد الروحة التي أدمت التدخين الرخيص. الابن يرن أدمس المحدرات، ثم أضاعت زينة أي ملمح للأمل، فاعترطت مع جماعات من الشباب المحيط تدور على الملاهي والمطاعم بلا هدف، وعثرت على عشيق أمريكي سكر، كان يناديها "زانيا".

لم تصبح أميركا ملاذاً تعيد به الأسرة جمع شملها، كما توقعت، إنما عملت على تمزيق النسيج العائلي الموروث. فقد أطلقت في أعماق أفرادها نوازع العيب والأنانية. كانت الأسرة مهددة بحياها في العراق، لكنها حافظت على تماسكها، وما أن عثرت على ملاذ أمين حتى فقدت روابطها الحميمة، ولم يعد من الممكن القول بأنها أسرة واحدة. عزّز الاستبداد تماسكها، وفككت الحرية روابطها. كانت مهددة بحياها وصارت مهددة بقيمتها وعلاقاتها. إنفا حكاية انتساب إلى أقلية عريقة في بلد متنوع الأعراق، وروح رمري إلى مكان آمن بسبب القهر الوطني، وصياح في هوية كوية. لم يكشف النص أي إحساس حقيقي بالانتماء، لأمركا عبد الشخصيات كانت ملاذاً محسب، ومأوى لوثائق حماية.

حجبت فوضى الحياة عن ربه التفكير ببلدها الأصلي، وما عاد يعني شيئاً بالنسبة لها. لم يعد العراق سوى ذكرى متراجعه إلى الوراء. وبفوج أحداث 11/9/2001 اضطعت ربة لنفسها سبيبا، وتعمدت ابتكار هوية في لمح البصر. فكرت في كيبية ربة الجميل لأمركا التي مسحها الحسية. وبداية الحملة العسكرية استجابت بعروض الترحمة التي قدمت لها وراة الدواع، والتحققت مترجمة بالجيش الأميركي. عادت زينة إلى العراق هذه الصفة لتقوم بعمل جليل: تخليص يلاذ الرفادين من طاعة. شرعت تستعدّ في ظل حملة تقول بتحرير البلاد من الاستبداد، واختلقت هدفاً يوافق ذلك "إبي داهية في مهمة وطنية جديدة أتقدم لمساعدة حكومي وشعبي وجيشي، جيشا الأميركي الذي سيعمل على إسقاط صدام ونحرير شعب داق المر" (14). عزّز الهدف بمبلغ 186000 دولار، هو أجرها السوري، وكان كما تقول، هو "لمن لعبت البادرة، بل لمن دمي". دجّت ربة بطريقة براعماتية بارعة بين شعور وطني رائف استنير فجأة، وأجر مالي مجزء وتغيير في مسار حياة عابثة.

لم يكن هذا العطاء السميك من البلادة الأخلاقية قادراً على طمس المشاعر المتوارية في منطقة بائنة من أعماقها، فلم تتخلص بصورة قطعية من دأكرة كانت تجرّها أحياناً إلى الوراء، وتحدث فيها اضطراباً، فمع بدء العرو بدأت لديها مشاعر متصارعة "رغم حماسي للحرب أكتشف أنني أنا من نوع غريب يصعب تعريفه. هل أنا منافقة، أمركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثل الجواسيس النائمين المروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الصحايا وكأني

تأثرت بالأم تيريزا، شريكتي في اسم القديسة شمعوني؟ كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأميركية. كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة سجائر أمي، أو أخز جلدي بمقص أظافري، أو أصفع خذي الأيسر بكفي اليمنى" (15). دخل مؤثر جديد، فساهت التوازن القدم، دفعت الحرب زينة إلى موقف غير محسوب. وقع صراع بين المشاعر والمصالح، وبين الماضي والحاضر. هنا مقوم من مقومات الهوية المركبة.

حينما أعلنت الحرب اكتشفت زينة أنها يمكن أن تكون مفيدة ومستعدة، فهي تجيد الانجليزية والعربية. تريد أن تحدم وطنها الجديد بغزو الوطن القديم. ولم يغب عامل المال. رحلتها للمشاركة في احتلال مسقط رأسها رسمت لها معنى الهوية وفقدانها. كانت سعيدة في ملاذها الجديد لأنها لا تعرف معنى الانتماء، فاللامبالاة تقدي صاحبها بالفرح لأنه ليس مشدودا إلى هدف، وغير مثقل بمعنى، وخارج مدار الذكريات. يعوم كفقاعة في وسط غامض، وبإعادة تعريف هويتها كأميركية-عراقية بدأ الشقاء. جاء تعريف الهوية على خلفية قصة العرو والاحتلال وإذا كان جيل الأحفاد قبل ظلما وسكت عليه، وجيل الآباء هرب منه، فعيل الأحفاد عاد ليتقم.

عادت زينة غازية تحمل المشروع الأميركي لإعادة تعريف العراق، وتحريره من طاعية. لم يكن ذلك واضحا عندها، فهي لا تعرف عن جدّها و جدّها إلا سنا من ذكريات الصبا. لكنها تعرف عن أمها وأبيها الكثير. بيد أنها لم تكن تعرف نفسها كما ينبغي. وطول حياتها الأميركية كانت تتبدل أمة معرفة، وتسخر منها. وبوصوها العراق بدأت تعيد بناء تجربتها الشخصية. حرص الأب على تعليم الأبناء اللغة الآشورية حفاظا على خصوصية الهوية التاريخية، فيما ظلت الأم تتحدث بالعامية العراقية، أما الإنجليزية فكانت لغة الحياة اليومية خارج البيت بالنسبة لرينة. يريد الأب الحفاظ على اللغة القومية، والأم على اللغة الوطنية، والبت على اللغة الكورية. لكن الأميركيين في وزارة الدفاع كانوا يتقنون من يعرف العربية لتأسيس التواصل بينهم وبين العراقيين، في المعتقلات، وفي أثناء الاستجوابات، والتحقيقات، وخلال العمليات العسكرية. ولم ترد أية إشارة إلى أن رينة قامت بالترجمة لغرض يتصل بغير ذلك. إنه تضارب عميق يأخذ دلالة من السجال الناشب بين الهويات المتنازعة.

تثل رينة أبقوة الحيرة في الحالة العراقية الواقعة بين الاستبداد والاحلال. لقد تركت جدّها و جدّها في بغداد، ورافقت والدتها إلى أميركا. أصّر الجدّان يوسف ورحمة على أن يبقيا عراقيين. وفصلا بصورة قاطعة بين الاستبداد والوطن. أما الأبنان صباح وبتول فتركا البلاد هاريين من أخطار حقيقة، وأصبحا أميركيين، لكنهما سقطا في منطقة الخس إلى مسقط الرأس. حرب المنفى علاقتهم

الزوجية، فترك الأب البيت، وعانت الأم صعاب الحياة. أما الأحفاد زينة ويزن، فعاشا عالماً لا صلة له بالذاكرة. آدم من يرث المخدرات وهو في مقتبل عمره، وأصبح اسمه "جازين" وانخرطت زينة، وقد أصبحت "زانيا" في عيث الشباب وعدم الانشاء. لم تحتف بالتاريخ. كان العراق بالنسبة لها "حاوية لعظام الأجداد" (16).

أبت الجدّة معادرة بلادها، فمكثت وحيدة في بيتها الكبير في بغداد، تستعيد صورة زوجها العقيد، وتتمسّح بأريائه العسكرية بعد وفاته، وتصلّي أن يحمي القديسون بلادها. تقوم على خدمتها عجوز شيعية تدعى طاووس، عاصرت نصف قرن من حياة الأسرة المسيحية. وقبل قرابة ثلاثين عاماً، حينما تعرّضت بتول لحالة حمّى، قامت طاووس بإرضاع زينة. أنجبت طاووس ستة أبناء، أصبحوا جميعاً لُحُوة لرينة بالرضاعة. أكبرهم "مهيمس" عاشق للموسيقى، الذي سبق إلى الحرب مع إيران، وأُخذ أسيراً، وخلال الأسر عدّي بالأيديولوجية الدينية المتشدّدة، وتشبّع بها، وحينما أطلق سراحه وعاد، فأول ما قام به إحراق صندوق الأشرطة الموسيقية التي احتفظت به له أمّه "ذهب شيوعياً بالوراثة، وعاد فقيهاً يجادل في أمور الجنة والجحيم" (17). وباحتلال العراق التحق جيش المهدي. الأخت رينة مترجمة لدى الجيش الأمريكي المحتل، وأخوها مهيمس في جيش المهدي المقاوم لثمة انتساب وثمة عدا. اتصال وانفصال.

أول تغيير لحق بهوية العراقيين الجديدة في أميركا بتصل بالنسبية، أصبح "رينة" هناك "رابيا" ويتحول "يزن" إلى "جارين" حشرت الفتاة في تسميه أميركية، فيما كانت أيام طفولتها في بغداد ترتع وسط تسميات محبة كثيرة: زينة، زين، وزوينة، وزوينة، وزبون، وزُنُون. وعلى خلفية هذه التحولات الصربية في الاسم وقع تحول جذري في الهوية، تشطر الأسرة إلى جيل الأجداد المتسلّك بالطوية العراقية، وجيل الأبناء الذي هرب منها لكنه يحنّ إليها بالشعر والعناء والذكريات، وجيل الأبناء الذي قطع الصلة عن كل ذلك، فانخرط في العث، ولم يجد أمامه سوى الإحباط، وقد رمي على هامش الحياة الأميركية.

جاءت الحرب فخلطت الأجيال بعضها ببعض، وأعادت تعريف هويتها فابتثق جدل حول الوطن والمضي، وحول الاستقرار والهجرة. ترى زينة بأن "الهجرة هي استقرار هذا العصر، والانتماء لا يكون علامة مسقط الرأس". أما مهيمس، الأخ بالرضاعة، فيرى أن "الهجرة مثل الأسر، كلاهما يتركك معلقاً بين رميين، فلا البقاء يريحك ولا العودة تواتيك" (14). كل يدافع عن تجربة يعرفها، فتتوارى عنه تجارب الآخرين. لم يتأسس أي نوع من الاتصال العميق بين الشخصيات لعرفها الكامل

عن التعرف إلى تجارب سواها. نبتت زينة-زانيا في بغداد من طرف جنتها، ولم يتقبل مهيم وجودها في عالمه، فأمصت أيامها مجتدة في المنطقة الخضراء. حاولت كسر الحلقة المعلقة لكنها فشلت، كانت تنصرف بطريقة مستعارة من هويتها الجديدة. ولكن هذا التمايز الواضح بين زينة ومهيم في الرؤى والمواقف لن يحول دون شعور غامض بالرغبة والخوف بعزو زينة، ويشدها إلى مرعوبها وأخيها.

تميرت زينة بسلوك شرس وروح قيادية، لا تعبر بالا للأئونة والعموم، وباعترافها في الجيش الأميركي، وارتداء الملابس العسكرية، تلاشى ما تبقى من أئونة فيها، فتحوّلت إلى كائن عدواني ومباشر لا يعرف المجاملة. وما إن التقت أختها بالرضاعة حتى تكسرت دفعة واحدة كل تلك العاصم، إذ انبثق في عالمها "الرجل المستحيل" الذي هو "أول رجل في حياتي يشعرني بالتحجّل. كل الآخرين كنت ندا لهم. ينكثون فأنكث ويشتمون فاشتّم ويتبدلون فأبتدل. وهو الوحيد الذي يمتلك الهبة. هذا العصبي التحيل المتحمي، الذي يضوي تحت لواء حركة طائفية متحلقة، قلب أحوالي وممارس عليّ سطوة المعشوق. تكفي نظرة منه لكي اشلع صرني وفاموسي المتعلّت" (19)

عرضت زينة على مهيم أن تقيم معه علاقة جسدية تحظى بنوم الرضاعة التي جمعتها قبل ثلاثين سنة صدفة، فلحأت إلى عروته وهما وحيدان في "عمّان". بل إنها تحرّات وعرضت عليه الزواج "أتمنى لو يتزوجني رجل ها، وأبقى في بغداد قطة أنيسة تحت قلنمه". فبالها بعزوف بارد، مراعيًا الحرمات، فعاشت خيالات الأنثى التي تتعرض للكنع في رعاها "كأن خيالاتي المستحيلة هي كل ما أقدر عليه. لكن هذا يكفي من. فشة الحياة هي كل ما يلزم الجديدة المهتدة بنذر الموت" (20). كما ينميان إلى عالمين مختلفين، فمن الصعب أن تكون الأميركية المسيحية المجتدة في جيش الاحتلال قد سقطت أسيرة في حب رجل شيعي متطرف في جيش المهدي، فهي غير قادرة على المسح الحقيقي، وهو يرفض بإصرار بدلًا أحوبا يعذه سباحا، فقد ناصب أميركا العداء، إنما هو خوف القوي من الضعيف وفيما كانت القوات الأميركية تكفل بجيش المهدي في الأحياء المهدمة في بغداد، كانت إحدى مجذاته تتوّد، في عمّان، لأحد أفراد. يتصاعر الجلال أمام الصحبة، فتسهار رمزية الاحتلال بكاملها.

وقعت ربة أسيرة تحيالات بأن أحاسا سوف يقتلها كون العداوة بينهما أشد من رابطة الأخوة، فجاء بوددها له، ومحاولتها ابتدال جسدها له، احتماء به، إنه نوع من الخداع الجنسي "أفكر أن قاتلي قد يكون مهيم أو أحد رفاقه. فكرة جاذبة تضعني على شعير الهاويات الكبرى. سيتقدّم محوي بمجاهد ملثم من أولئك الذين أرى صورهم على المواقع الأصولية، وحالما يحاذيني يعرر سكينًا في خاصرتي. وسأنشيت به، وأنا أقاوى على الأرض واكشف لثامه. ثم انشم مستريحة للموت الذي رارني على

يده. وسيرفع هو خودتي ويطلق صرخة خرساء حين يرى وجهي. سيدرك أنه أسأل بسكينة دم أخته. حلم أراه وأنا مفتوحة العينين فينشف ريقى وتبيس كفاي" (21).

ليس هذا حياً إنما هو خوف مبهم. يُمسي القاتل حائفاً من القتل. وتتأثر الشخصيات في العالم الافتراضي للسرد، فلا تعرف معنى للود، وصلة الرحم، ولم تعكّر بالمصالحة، فسقطتها مواقف متطرفة، وتتغذى بأيدولوجيات رهابية. ولو أتاحت لها الفرصة لنكّلت بعضها ببعض. مساراتها متوالية، ولم تلتق في أية نقطة جامعة لتعيد ترتيب علاقاتها، ولم تنفخ على شيء. ينهي النص كما بدأ مورعاً بين محتل ومقاوم. حتى الأحاسيس الإنسانية الدفينة كُبتت في الأعماق، وطُمرت، وفسدت، ولم تغفر بحري للتواصل والألفة.

تعود زينة إلى بلادها ضمن حملة غزو، ويكون أخوها مقاوماً. نحاول هي إخفاء علاقتها بالاحتلال فيما يصريح هو بمقاومته. تستدرجه للاستمتاع الجنسي، لكنه يحترم القواعد الرمية للأخوة. تعرض نفسها بشهوة عليه، فتقابل بصدوده. يمثل مهيم لقيم دينية وإنسانية ثابتة، فقد تعلّق بإيمان ديني، وقاوم غرواً أجنبياً لبلاده، فيما حاولت ربة بعودة معاكسة أن تسهم في احتلال بلدها الأصلي، وتغطّي معهم الأخوة امتداداً لربعة جسدية صارت تحتاحها شعماً بأحبها وخوفاً منه. لا تبحث ربة عن تفسيرات لأفعالها، فيما ظل مهيم أمماً لشروط وجوده الوطني والشخصي. وترتب على ذلك أن بقيت ربة إلى النهاية تخادع، ونعفي صحتها بالاحتلال، فيما كان يجهر الآخرون بمواقفهم. الخلق الواسلة بين الطرفين كانت رحمة وطاووس.

التقت الجدة رحمة بطاووس على خطمية إنسانية تجاوزت حبسة لانتماءات الدينية والعرقية والطائفية، أما الأحفاد فتقاتلوا بأوهام الهوية الجديدة. حل السلام بين الأجداد، وحكمت الحرب عالم الأحفاد. لم يلمس أية حساسية على الإطلاق في علاقة المسيحية الآشورية رحمه بالمسلمة الشيعية العربية طاووس، فقد تألفتنا مدة نصف قرن، وألمر ذلك عن أخوة. جيل الأحفاد هو الذي افتعل الصراع على الهوية. حينما انتهى عقد ربة كترجمة في الجيش، وعادت إلى أميركا "انشطرت نصعين، ما قبل بغداد وما بعد بغداد". إنها ليست قادرة على استرجاع حياتها السابقة ولا التألف مع حياتها الحالية وبوصولها ديترويت، اغتسلت، فلم يتساقط عنها "عبار الشجن" الذي جاءت به من العراق "ظل عالقا بي مثل قريني. سيبقى معي يكمل تربيتي" (22).

وتتدخل الأحلام في صوغ الدلالة الأخيرة للرواية، وهي ترصد كثيراً من الأحداث قبل وقوعها. نُقلت ربة من أميركا إلى قاعدة عسكرية في ألمانيا، ثم بطائرة شحن عسكرية إلى بغداد

للالتحاق بالجيش مترجمة. خلال الرحلة الطويلة شعرت بالقرص، لكن بدخولها الأجواء العراقية نغم مزاجها "تحل لي أنني أشم عبق زهر القداح على أشجار التارنج في الحدائق، والرائحة الشهية للدخان المتصاعد من السمك المسقوف. حالة لم تدم أكثر من دقيقة، أطفئت بعدها الأنوار الكاشفة لأننا بدأنا نحلّق في سماء بغداد" (23). هبطت الطائرة في مطار بغداد، فاكشف الجميع أنهم دفعوا إلى تهلكة مؤكدة. كانت العوضى تعم المكان، وثمة عاصفة رملية حمراء غير مسبقة، فهي الحرب بعينها.

تعدر على زينة فتح عينها لترى بلادا غادرتها منذ خمسة عشر عاما، وجاءت الآن لتخدم في جيش احتلها، تعثرت، وشعرت بالضياح، فكأها عياء. زحمت بصعوبة إلى قاعة مهشمة الزجاج، وهناك "نحت في كل زوايا الصالة الكبيرة جودا أمريكيين يحتضنون جوداتهم ويغطّون في نوم مستغرقين في أحلام لا علم لي بها. ولم يكن مظهرهم منظر من أيام نومة متقطعة تفلقها الحواجز والكوابيس، بلوا لي، أنا التي يكاد ظهرها ينقص من الألم، أنهم يرقدون في أحضان حبيبتهم بعد مصاحبات عيفة امتصت قواهم، يعمون عبر منابر بالزلزال الذي هز المدينة، ولا بما ينظرهم فيها عندما سيفتحون أعينهم في بعد. وبعد كلمة عامصة في قواميس الخروب" (24).

بان التدمير على خفيه إجهاد كبير، وحو رمل عاصف، وحيرة. كل من ينهأ لخوض تجربة جديدة مثل هذه لابد أن يظل في حالة من الترقب. ولكن ماذا فعلت زينة التي كانت عراقية من قبل، وأصبحت الآن أمريكية عارية؟ دفعت حقيبتها إلى الجدار، واستلقت، ثم دامت حتى الصباح، فحلمت بحلم عجيب، وهي بعد لم ير من بغداد إلا انقطاع المحرّب "رأيتني أطرق باب جدّي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس بمسحكي اللون. لم يكن البفسحكي من ألوان المعصنة لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار. وقد فتح جدّي الباب ولم أحف منه رعم علمي، وأنا في الحلم، بأنه قد مات. وسألته:

مق حدث من السر؟

ردّ

- قمت من يومين. أردت أن أحضر عرسك يا سناء.

لم أصبح له اسمي، ولم أقل له أنني زينة، أو روية كما اعتاد أن يناديني، لكن جدّي رحمة أطلت من وراء كتفه وقالت:

- هدي زُرن، ألم تعرفها؟ الم مكرودة بروحت وأنت غائب وهاهي تعود إلينا بعد أن تزلت... يا عيني عينا

احتوت باب الحديقة وتفتحت من جذي لكي أقع على يده وأقبلها. لكنه سحبها فانسحب جسده بالكامل من المشهد. وفي اللحظة نفسها تحول فستان عرسي إلى الأسود وبقيت حائمة في مواجهة حدي، تبادل نظرات الأسى في الحلم" (25).

يكثر هذا الحلم سائر الإشارات الدلالية المتناثرة في الرواية حول علاقة زينة بجذها وبالعراق القابع في حلمية الذاكرة متواريا. ولا يحضر شيء له صلة بأميركا ملاذها الجديد. ظهرت زينة الحاملة بفستان بنفسي، ولم يكن هذا لونها المعصل. فقابلها جدها، وكانت تعرف أنه توفي، تسأل هي عن العودة، ويتحدث هو عن القيامة. بناديبها بسناه فيما كانت هي زينة، يتحدث هو عن الزواج وتحدث الجدة عن الترميل. وبراء هذه التعارضات تتقدم لتقبل يده كأنها تعتذر عن كونها جاءت غازية، فيأبى، ويتلاشى وجوده. يتحول ثوب الزفاف البنفسجي إلى رداء الحزن الأسود، وتبادل الحفيدة والجدة نظرات الأسى. يرصد الحلم سائر الأحداث التي تخص علاقة زينة بموطنها القديم، فقد قطعت عن جذر عميق، وظهرت كأرملة، وانسحب الحد من عالمها حينما شرعت بتقديم الاعتذار، وتحول فستان الزواج إلى رداء للحزن.

-----

#### المواضع

1. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ترجمة نازك ديت، بيروت، دار الآداب، 2004، ص 126-127
2. توفيق توفدروف، نحن والأخرون، ترجمة رى حمود، دمشق، دار المدى، 1998، ص 384-385
3. إدوارد سعيد، الثقافة والسلطة، ترجمة محمد عباي، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص 92
4. علي بدر، حارس النبع، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008، ص 10
5. م.ن.ص 24 - 6.م.ن.ص 87 - 7.م.ن.ص 14
8. م.ن.ص 12 - 9.م.ن.ص 13-12
10. م.ن.ص 329 - 11.م.ن.ص 14-13
12. م.ن.ص 14 - 13.م.ن.ص 154-155
14. إنعام كجه جي، الحفيدة الأموكية، بيروت، دار الجديدة، 2008، ص 18
15. م.ن.ص 23 - 6.م.ن.ص 49 - 17.م.ن.ص 138 - 18.م.ن.ص 144
19. م.ن.ص 130 - 20.م.ن.ص 136 - 21.م.ن.ص 139 - 22.م.ن.ص 195
23. م.ن.ص 40-39 - 24.م.ن.ص 43 - 25.م.ن.ص 44

## في أبطال تمثيلات عقوبة النفي الرواية العراقية المختربة رحلة مضادة الى الوطن

فاطمة المحسن\*

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العراق مطلع هذا القرن برحيل البطل عن سببه لأسباب يكشفها في حوارهم (كرهت أن أبقى في بغداد وأنا لا أرى أمامي إلا حرية مستلبة وحققاً مضاعفاً). ولكن هذا البطل يعود إلى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطراً إلى الاعتكاف عن الدنيا، مفكراً مرة أخرى بالرحيل. ومع أن محمود أحمد السعد مؤلف (جلال خالد) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل أو البعد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القرن، إلا أن هذه الفكرة لم تتردد في النص العراقي الخمسيني إلا نادراً، ذلك لأنها لم تكن تعقل في الساسق واقعة يمارسها الكتاب كحل لأزماتهم، ولكونها تحمل ضمن تركيبه مجتمع مغلق مثل المجتمع العراقي قدراً كبيراً من الدراماسكية، الأمر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العراق، يشكك بحدوثها في عمل من أعماله (خمسة أصوات) و(المؤجل والمرتجى) ويؤكد مقاسمها على فكرة عودة المرتجى إلى وطنه. مع أنه كتب كل رواياته في معتربه، مدان عادر بلده في عام ١٩٥٥ لحين ما مات في موسكو ١٩٩٠.

أول عمل روايتي نشره فرمان (النحلة والحرير) ١٩٦٥، كان يمثل اختباراً فعلياً لداكرة المهاجر في بخليل العودة إلى الوطن، حيث تشكك الأماكن والأزمنة والروائع والحوادث ليقا تلغ في أصغي ما يكون عليه البشر فترة عن، سببصار الحنين إلى الوطن عبر الامساك بالعيني والملموس في الاماكن والشخصيات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية سادت عند فرمان من ذاكرة تجولت في أرقه بقدر الانبعثات، زمن بصوح وعي المؤلف قبل مغدريه العراق ومن خلال هذا الموضوع الأسير في رؤيته بطرح فرمان فكرة التوطن في المكسر القديم بما يضم هذا المكان من امكانية على التفكير والروايات بقبه وعاداته ورحف المدينة الحديثة إليه. حلم عودة المهاجر إلى وطنه، يرشدنا السارد إليه في رواية لاحقة هي (المخاض) ١٩٧٤ بعد روايتين يصيرهما فرمان عن انعرق يطرح في الثانية (خمسة أصوات) ١٩٦٧ موضوع الهجرة كعقاب لا ينتظر المثقف مقابلته في الوطن سوى حياه السجن والصياغ والشرذ والعوز. جامعة روايته هذه بحسد للهزيمة الروحية التي تنوح محررة المثقف ذروتها، لكنه في (المخاض) يتمثل موضوع العودة إلى الوطن مجسدة في شخصية شاب عاد من الخارج ليبحث دون جدوى عن أهله وحبه القديم الصانع بين عمران حديث ونهضة متورده مشوهة، وهو موضوع يحمر بين مبطوياته ما يمكن أن نسميه، سطور العودة التي يومها المهاجر. فالهجرة تصنع الناس في مبطلة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانصهار في المكان البديل، ولا الرجوع إلى ماضيهم المضاع، وكما لاحظ جون بيرجر في بحثه عن الهجرة «يترك كل مهاجر في قرارة نفسه أن العودة مستحيلة، فحتى لو قدر له أن يعود حسداً فإنه لن يعود فعلياً، لأنه هو نفسه تغير تغيراً عميقاً في هجرت»<sup>(١)</sup>.

حلم العودة الذي ما يبي بلع على المؤلف في رواية أخرى (فدال على الساقذه) ١٩٧٩ يكون شاهده مهيدسا عاد شهده وطموح يتروء رباح الهريمة التي لحقت بمجتمعه بعد فشل الثورة، ويتوغل المؤلف عبر المزاجية بين كحباطين للبطل، في تحليل مجتمع العراق الستيني وهو زمنه في رواية (المخاض) أيضاً.

رواية فرمان المؤرخ والمرتجى الصادره في عام ١٩٨٦ تنطق في معالحة مادتها من موقع ظالم بدأ لقراء هذا الروائي مطوياً ومؤحلاً. بل مهملًا عن عمد، إلا وهو الحياة في الخارج، وهذا التحول في مسار روايته من حيث مقاربتة لطبيعة المكان بدأ وكأنه أصاع عليه بوصلة قصته السابقة، فكانت أضغف روايات فرمان وأكثرها ارتباكاً من حيث ترتيب سياقاتها ولعثها، مع أنه يطرح من خلالها صراعات الملقى التي تلوح وكأنها امتداد لصراع اجتماعي بحري على أرض الوطن أولاً. وأن المعاشية لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكاة تلك الحيلة المشوهة للملقى، وهذا جزء من استنتاجه الميثوديسي، قدر ما تحتاج إلى الوقوف قليلاً لنفحص تاريخنا، حينها نعرف متى يتحول الوطن إلى منفى أو متى يتحول المنفى إلى وطن.

\* فائدة من العراق تنم في لندن.

[illegible][illegible][illegible][illegible]

[illegible][illegible][illegible]

من المقرر أن يصادف ١٢ تموز/يوليا في كندا احتفالا كبيراً في أونتاريو والبريتش كولومبيا في كندا في الذكرى الخمسين لنهاية الحرب العالمية الثانية.

الكتاب، فأرمنة الروايات وأحداثها وصيعة شخصياتها تشكل أوصية للتعرف تاريخياً على اضطراب الحقب السياسية في العراق. مع أن تلك الروايات لا تتحرك على خلفية بورامنة، بل هي تأخذ من التاريخ مشاهد عقتطة ما يساعدها على أن تفسر موقفاً أو توجه النظر نحو مضطرب سياسي خطير، ولكنها من المادرات تطرح شخصيات تاريخية تؤثر في الأحداث، بل هي تستمطق شهوياً لا قدرة لهم على أحداث تأثيرات فعالة في الصراع الاجتماعي، أن مآرق شخصيات هذه الروايات في الغالب، نتيجة لتلك الاحتمالات التاريخية التي تجعل انشاس اما ضحاياها او متورطين في مشكلاتها

يحقق التاريخ كوقائع يومية حضوراً في الكتابة الروائية العراقية عموماً، وفي النتاجات التي ظهرت في الخارج على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التي عاشها الكتاب على هيئة حروب وثورات وثورات وتمردات تركت أثر عميقاً في وجدانهم، وحسب بوكاش (يقرب التاريخ من الناس في اسعطقت الخطيرة حتى يفنو تجربة جماهيرية).<sup>(١١)</sup> ولعل الاحساس بالتاريخ كتجربة جماهيرية أوضح ما يكون عليه في الحاضر العراقي، وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة من الكتاب العراقيين في الداخل والخارج الذين يجدون في تجاربهم الشخصية مادة تصلح لتدوين روايات، فهناك ثلاثة اجيال شهدت أحداثاً جساماً في فترة بنو اقصم عمراً من تطوراتها المتسارعة، انقلاباً وثوراتاً مصالحةً وثوراتاً واحتراباً وتنافساً وثوراتاً بين الطبقات. وقد نشأ والمصالح المتصارعة ووصفت الأحداث المتروكة حلاً للعديد من الآخرين معقدة حربي وتجهيز مجموعة كبيرة من السكان وهروب ومقادرة أعداد مصالحة من الناس الى الخارج. ويقدر ما تشكل تلك الأحداث مادة ثمة لحرك دواعي الكتابة الروائية، إلا انها تحدد اطاراً مغلقة بمكونات واقع يحوي من الغرائب ما يظن انها تعويض عن محاولة استكشاف ما وراء هذا العالم الظاهري المتعدد الأوجه من مكاسم قابلة للتأمل والتحريض، أن معضلة شتيعاب الروائي لمحدث التاريخي تحتاج بين ما تحتاج الى فترة زمنية لاعماله معرقد ونفسياً، وهي تناقض رغبة عارمة بتسجييب فيه أن يفوت من الذكرة بأحداثه المتصورة، أحداث التي مارالت مائة امام الكتاب كتجربة خاصة وحدها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التاريخي، كما انها تحتاج الى فترة طويلة للاعتماد على النظرة الفرعية الى فكرة مدعي او الاقصاء عن الوطن التي تنعكس على رؤية الكاتب لمحدث السياسي بإطاره التاريخي. والتدقيق الحاصل بين احساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التي ترقى الى النموذج الاستثنائي، وبين وعي الحدث التاريخي بألياته المعقدة، جعلت معظم هذه الأعمال يفقد القدرة على ايجاد معادلة ناجحة بين الصريح والخبير. وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين العرب. والسؤال الذي بقي مطلقاً في اطار الرواية العراقية، كيف ينظر الى

التاريخ باعتقال أحداثه داخل الدات الفردية، وفي شمولية أليات كحاله مستقلة؟ او كيف يقبض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات المركبة في سيج تتنهد فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟ يبرز في روايات الكتاب الذين غادروا الوطن في فترات متأخرة شعور طاع بثقل الحدث السياسي الراهن، الحروب والتجهيز، السجون والاعمالات والخوف الذي يلف العراق في كل زاوية ومتعطفه في حين يلح الروائيون الذين غادروا الوطن في الفترات الاولى الى الخوض في المشكلات التي غدت اقرب الى تاريخ مروي، فروايات فرمن على سبيل المثال، مرت على الأحداث المهمة في حياة العراقي بهدوء واسترخاء منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف الستينات، فرمن الذي جرت فيه أحداث آخر رواياته (المركب) لكتي نشرها قبل وفاته بسنتين، وكان فرمن يتابع الازمنة التاريخية التي تعاقبت على العراق، وغبرت نسيجه الاجتماعي وسكولوجيا اناسه، ولكنه لا يحتكم الى التاريخ المجرد او الوقائع والأحداث التاريخية في طرح استدلالته الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التي تتجهج مراحل معينة من هذا التاريخ، أي انه معني بمراقبة السلوك البشري في مفاسد تحولها اصباغة، فتدبر لاصحاب تاريخيه وكأنها مقصية عن سرر تعتمد، والاشارة التي تدور عليها بحصر الحدث بين قوسين كي يمتدح، لا تصاحبه، بل هي رجم فاعبته تتجه نظرة فرمن في الغيب وادابه اوقاع مجمع ادري تسير حركته بنادج وميم وعدادات وصراعات التسلية، ويتدفع في ايقاع مواز لايقاعه، أي انه لا يسقط وعيه على وعي شخصياته، بل يعي قوة منطق شخصيته من يداة وحودها صمغ ومن ومكان يكسبها هوية محدبة ويجعلها قابله للمعانية والقراءة التاريخية. ويلاحظ فيصل دراج في دراسته رواية (النحلة والجيران) بأن (ما يجس هذه الرواية واقعة بالمعنى الصحيح للكلمة، هو ادراكها العميق لمعنى التاريخ الحقيقي، الذي لا يقرأ في طواهر الاشياء او في ثنايا الارادة الطيبة، بل في مستوى تفسر العلاقات الاجتماعية، الذي يصوغ البشر فكرياً، واردة وسلوكاً)<sup>(١٢)</sup>

لعل برهان الحطيط الذي غادر العراق نهاية الستينات، أكثر الكتاب في الخارج اشدن اولوا تصوير الحدث التاريخي اهتماماً واضحاً، هذا الحدث في اغلب روايات الحطيط، مركز تدوير حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصية وقائعه من خلاله، ثلاث روايات صدرت للحطيط بين عشر روايات، تتابع الشخصيات ذاتها في مكان محدد وفي زمان معلوم، بين لحنه مدينة الكاتب وبغداد يؤرج الحطيط لثلاث حقب متتالية في عهد العراق السياسي الحديث. الملكي والجمهوري في طورين منه وجراءها (الصور الزجاجية) و(ليلة بغدادية) يصفان أحداثاً تتوزع وانقلاب ٦٢ سدامي على البواري كل تمثلات العمل نضرب حول ابطال يشاركون في صنع يوميات تلك الأحداث متجاوبين مع ايقاع







مجلساً استشارياً يتكون من (١٠) أعضاء (٥) منهم من القطاع الخاص  
و(٥) من القطاع العام

[illegible]

عزوية الانتصاف الى العظمى

[illegible]



التجربة الشخصية ضمن سرود لا يسجن نفسه داخل حدود واقعها، في حين يكتب إبراهيم أحمد في روايته (طفل ان سي ان) ١٩٩٦ متخيلته بروائي عن حوادث لم يعايش تفصيلها ولكن وقعة بقص وشدة وضوح تضارب المكان والزمان والتطابق الكامل بين خطاب السارد وخطاب البطل تجعل منها اشد رواية عاشها المؤلف، ولعل هذه الرواية تذكرنا بملاحظة جبرار جيت عن كتابة السيرة الذاتية، ويرى فيها ان السارد لا يعلم فقط واختاريا تماثلا اكثر مما يعلمه البطل، من يعلم مطلق العلم، اي يعرف الحقيقة، وهي حقيقة تهجم عليه ولا تقترب منه تدريجيا ( ) وهكذا يفعل الراوي في (طفل ان سي ان) الذي يتوجه خطاب صوب فكرة فضح امريكا التي تمثل انشراح المطلق كما تجسد في حريها الاخيرة مع العراق، وهي مقولة سياسية وضعت في اطار روائي تشويقي ينتقل ابراهيم احمد فيها من عالم القصة القصيرة الذي خاض فواره منذ الخمسينات الى قصص روائي يعتد ويتشعب بين يديه باقتدار وسلاسة في عمله هذا يقترب من التشبيه بتجارب اتسيس الاولى بلرواية لجهة تماسك بياض روايته وترايط احداثها وتحديد وظيفة السارد الايديولوجية في قلب البؤرة الروائية، اي دوره التوجيهي، او التروي الذي يتحور حول مقولات لحياته تسدها احداث الرواية مثلما تمهد لها مبروجات البطل التي تهيئ منذ المذلل الاول على الفصل ولكنها في الاطار العام تخرج من العمل طابعه الخواري ذلك الذي يجعل الشخصيات والامكانات ذات طابع سجال يجري رصده من رواية موعدة، ولا تدعى مضمورا ضمن اطار تحليل واحد، يلوح بنا في هذا العمل كمعادن لنقص التجربة المعاشة، او هو نتاج موقف سياسي رافق، لذا بدأ الخيال في نقله داخل المكان (امريكا) حصيلة ما توجهه السيمياء وما يقدمه النص الشعبي المتداول من صورة مجسدة عن بلد غريب ومشعب في تجريره الانسانية والروحية. روما في رواية عمارك علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوقة ولكنها ممتعة عن وصال العرب الذي يطلب وبها مداخل الفصل يبدأ من حيث تكتسب العربية مرجعية تعود على البلدان التي انتجتها الفقر والحروب والصراعات التي تجعل البشر بطاردون موانئ تهتهم وتذهب، ولكن العراقي لرفع معانا يسمى الى الارتباط بامرأة من اهل ابله، وحين يتركها لزوج له كليف يعر عليه الامساك به لانها من عالم صفه ولو اعراد سرائره الشخصية الرندسية تتلمس موقعها في المكان عبر احساسها بزمنه ومدته مثل روما تعيش فوق انقاص تاريخها سرحي الى الغريب بالثبات الذي يتقل روحه، المقتلعة من مكانها الاول، كما يبدو حاضرا المدينة الضاح بالعنفوان وكأنه يركض في زمن لا يستطيع المقرب اللحاق به، ومن التقاء الرمنين يتقصى الرواية الحارطة الجغرافية لمدينة الاوربية وعبر هذه الخارطة يحوي اكتشاف روح البلد بمكونه البشري من دون ان تقاطعه موبات الحمى الى لوطى.

عنوان رواية سلام عود (الاله الاعور او عزل سويدي) ١٩٩٥ يوحى بما يريد ان يقوله عن هذا البلد الذي يناه عن الغريب

الذي نحل فيه طبيعة ومزاج، المدلى يتحد فيه بعدا روحيا شمواليا لا يحاصر الشخصية المقترية عن مكانها العراقي، بل ان اصحاب البلد ايضا يتعايشون معه في عالم المسور بالوخشة والهجران. الرواية تحاول اقتحام هذا العالم والتنقيب عبر شخصياته عما يشكل مواريا او تعرية للبؤس الذي يعيشه المهجر، وكما هي حال كل الروايات التي تكبر عن لقاء الشرق بالعرب، الوطن بالمنفى والمغرب في مواجهة <sup>سبيل</sup> التأقلم مع المكان البديل، تبقى اسئلة الدات معقدة بخطوة التصالح التي يرفضها لثرب بارادته، و بقوة تكس في هذا المكان وتنقيه عنه، يختلف خطاب كل رواية عن الاخرى ولكنه يلتقي عند بداية مهمة تحرير رهاب الرواية العراقية من المستقرات الاوربية، او ان شئت النقة من وطأة مخلة ترفض معادية ذاكرتها الاولى عن الوطن

### الهوامش

- ١ - يتفقد النقاد في العراق عن ان محمود احمد السيد (١٩٢٧ - ١٩٩٦) رائد القصص العراقي، وكان عمله (جلال حلال اول محاولة روائية في العراق اطلق عليه في مقدمته تسمية النوفيل وكتب عن علاقته قصة عراقية موجرة ١٩٩٦ - ١٩٩٣)
- ٢ - حين يجرى - وجهات في السمرات: قولر خراساني - مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي دمشق ١٩٩٩ ص ٨٥
- ٣ - مخرج قرمان من العراق مرتين وامتدت الشاسة من ١٩٦٠ الى ١٩٩٠ كانت فترة تقامه في موسكو بين وفاته
- ٤ - مقدمة مجمرات (موسى دأمر) الصادرة في ١٩٥٧ من السبعة الثانية دار الهسائي عذر المس ١٩٨٤
- ٥ - مقروء جرجسون الساكوة لا تقوم اطلاقا عن تفوق من المعاصر الى الماضي: من عظم من العكس على تقدم من الماضي الى المعاصر، في انماضي انما مضى، السبيل دفعة واحدة، ينطق من حالة ممكنة بسوقها شيئا قريبا، خلال سلسلة من مسودات الشجر المختلفة، حتى الحد الذي مضى فيه مادية في ادراك وهي، اي حتى النقطة التي تصبح فيها حاضرة وتناقلة هيري جرجسون (المادة والذاكرة) ط ٧ - اسعد عربي مرقوي - منشورات وزارة الثقافة - سوريا ١٩٨٥ ص ٢٤٩
- ٦ - ادمار د سعيدي - المنفى الفكري - (صورة المتصفح) ت: عسان عيسى دار النهار بيروت ١٩٩٤ ص ٥٧
- ٧ - عبد الله احمد (الادب القصصي في العراق) الجزء ٢ - وزارة الاعلام - بغداد ١٩٩٧ ص ٢٣
- ٨ - روبر شلبي (عنايب طعمه قومن، دراسة مقارنة في الرواية العراقية) دار الكور الانبي ١٩٩٧ ص ٧
- ٩ - (الحكم الاسود في العراق) حسب كتاب احمد النعمان (عنايب طعمه قومن: ادب المنفى والحسين الى الوطن) الصادر عن دار المدى ١٩٩٦ ص اسعراض صحفي لاحداث العراق قبل ١٤ تموز ١٩٥٨
- ١٠ - محسن جاسم الموسوي (سرعة العداة في القصة العراقية - مرحنة الحصينات) دار افلاق عربية المكتبة العالمية - بغداد ص ٣١
- ١١ - جورج لوكاس (الرواية الفترجية) ت: جلال جواد الكاظم - دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - ١٩٨٦ ص ٢١
- ١٢ - فليس مزاج (رواية عن الامس رواية عن اليوم) مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ٦١ - ١٩٨٧ ص ١٢٦
- ١٣ - لقاء مع قرمان اجرت هيشه تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) العدد ٦١ السنة ١٩٨٧ ص ١٥٨
- ١٤ - جبر جيت (خطاب للحكاية) ت: محمد مقتسم، عر حلي عبدالجليل الاردني مطبعة النعمان الجديدة - الدار البيضاء ١٩٩٦ ص ٢٤٠
- ١٥ - مباحثيل ياحسين (الخطاب الروائي) ت: محمد بدران - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٧ ص ١٤

## الرواية العراقية المغتربة

### فاطمة الحسن

مقايدها على فكرة عودة المرحّل إلى وطنه، مع أنه كتب روايته في منفاه، منذ أن غادر بلده في العام ١٩٥٥ إلى أن مات في موسكو ١٩٩٠.

أول عمل روائي نشره فرمان (الشمعة والجيران) ١٩٦٥ كان يمثل انتصاراً فعلياً للفكرة المهاجرة في تحرير العودة إلى الوطن، حيث تشبّ الأماكن والأزمنة والروائع والحوادث لتألف في أصق ما يكون عليه اللحن قدرة على استحضار الحنين إلى الوطن عبر الإمساك بالعميق والملموس في الأماكن والشخصيات. الصيغة الافتراضية لكتابة الرواية بدأت عند فرمان من ذاكرة تجولت في أزقة بغداد خلال الأربعينيات، زمن تصبّج وعي المؤلف قبل مغادرته العراق، ومن خلال هذا الموضوع الأثير في روايته، يطرح فرمان فكرة التوطن في المكان القديم بما يضمن هذا المكان من إمكان للتفكير والزوال بقيمه وعاداته وزحف المدينة الحديثة إليه. حلم عودة المهاجر إلى وطنه، يرشدنا السارد إليه في رواية

تبدأ أحداث أول عمل قصصي نشر في العراق مطلع هذا القرن<sup>(١)</sup> برحيل البطل عن بلده لأسباب يكتمها في حوار كسوت أن أبقى في بغداد وأنا لا أرى أسامي إلا حصرية مستببة، حقاً مضاعفة. ولكن هذا البطل يعود إلى العراق بعد حين، فيجد نفسه مضطراً إلى الاعتكاف عن الدنيا، مفكراً مرة أخرى بالرحيل. ومع أن محمود أحمد السيد مؤلف (جلال غالب) ١٩٢٣، بحث عن مخرج الرحيل أو اليعاد عن الوطن ضمن فكرة التصادم بين السلطة والمثقف مطلع هذا القرن، فإن هذه الفكرة لم تتردد في القصص العراقي الخمسيني إلا نادراً، ذلك لأنها لم تكن تمثل في السابق واقعة يحاربها الكتاب حلاً لأزماتهم، ولكونها تحمل ضمن تركيبة مجتمع مغلق مثل المجتمع العراقي قدراً كبيراً من الدراماتيكية، الأمر الذي جعل غائب طعمة فرمان مؤسس الرواية الفنية في العراق، يشكك بجدوها في عمليتين من أعماله: «خمسة أصوات» و«المؤجل والمرحلي»، ويؤكد

حينها سرور متى يتحول الوطن إلى مفنى أو مفنى يتحول إلى وطن.

عبر كل روايات فرمان والروايات العراقية التي كتبت في المهجر، يمكن أن نلاحظ أن وظيفة الفن فيها تتجلى على هيئة محاولات لإبطال مشلات عقوبة النفس التي يجرى الصراع معها في رحلة العودة المضادة إلى الوطن. فالنفس حسب كل الموسوعات عقوبة تقع على فرد أو مجموعة لفنسيهم عن وطنهم لغوات محددة أو أبلدة. وسواء وقعت عقوبة النفس على لشغل في عالم الألب قسراء أو البطلها الكاتب موقعا من أجل الحماض على حريقه، فهذا النعى يخلق شواهد على مضمونه الحدنى في تصاح الكاتب يقوم بى المحصلة بوظيفة جماليه ليس أدل عليها مثل محيلة وذاكرة تحرك بين زمانين ومكانين يتبدلان الموقف في هذا التناجى حتى لو أنكر أحدهما الآخر. وفي تبعتها مسيرة فرمان، وهو أبرز الروائيين العراقيين الذين عاشوا في المنفى أطول فترة<sup>(٢٣)</sup> نجد أن لوعى الروائي لديه يتشكل حول رسالة معلومة تشير إلى نوط ولا تتخطى أسواره لنعراً فقرة من مقدمته لثلاثي مجموعة قصصية صدرت له في منتصف خمسينات تحت عنوان (مولود آخر) وهي أول عمل له بعد مغادرته عراق يقول في هذه المقدمة:

سيرة قصته ليست وحدانية بالصنيع، ولكنها جسمانية أشبه بستر أو تخريب أمر حساسة فيك الذكرة، فتجذرك لا تراكب ولا تستوعب صورا وتجارب أخرى، ولا تتعرف على نماذج جديدة، ولا تتابع تماذجك القديمة، ولا تتبني - عبر مراقبة الرصد، عبر الملاحظة والمعاينة، عبر المعاينة المشتركة، وصيحات الغضب والتحدى، عبر الحلم المشترك، والفرحة المشتركة، من حلال الأعالي والكباب، والأعياد والمهرجانات، عبر المأكول والملبوس، عبر المحمود والمذموم، عبر المرئي والمسموع، وهجر ألف فناة وفناة - لا تجعلك عبر كل ذلك تنسى ما كنت تحس في البداية، بأن القدر نفسه الطبيعة ذاتها، وكلتلك بأن تصوره، وتعب عنه وتكرس حياتك له<sup>(٢٤)</sup>.

لاحقة هي (الخاص) ١٩٧٤، بعد روايتين يصدرهما فرمان عن العراق يطرح في نشاية (خمسة أصوات) ١٩٦٧ موصوع لهجره من حيث هو عقاب لا ينتظر المشفق مقابله في الوطن سوى حياة السجن والنصايح والشرذ والعور حائمه روايته هذه تجسد الهزيمة الروحية التي تنوح هجرة المشرق دولها، لكنه في (الخاص) يمثل موصوع العودة إلى الوطن مجسدة في شخصية شاب عاد من الخارج ليجت دون جدوى من أهله وصيه القديم الضائع بين هجران حديث وبهضة مبتورة مشوهة، وهو موصوع يحمل بين ليلاء ما يمكن أن نسميه (أسطورة العودة) التي يتوهمها المهاجر، فالهجرة تضع الناس في منطقة عازلة لا يستطيعون فيها الشعور بالانتماء في مكان البديل ولا الرجوع إلى ماضيهم الضائع، وكما لاحظ جون بيرجر في مسحة عن الهجرة

يدرك كل مهاجر في قررة نفسه أن لعودة مستحيلة، فعلى لو قدر له أن يمد جسدا غياته من يعود معها، لأنه هو نفسه تغير تغيراً عميقاً في هجرته<sup>(٢٥)</sup>.

حلم العودة الذي ما يسي يلح على المؤلف في روايته أخرى (ظلال على شفاقة) ١٩٧٩ يؤكد شأبه بهذا عاد بشهادة وطموح تذروه رياح الكهزيمة التي تحقت بمجتمعه بعد فشل الثورة، ويتبرع المؤلف عبر المروحة بين إحباطين ليعطل في تحليل مجتمع العراق الستيني، وهو رمنة في روية (الخاص) أيضاً

رواية فرمان (الموجل والمرحلي) الصادرة في العام ١٩٨٦ تطبق في معالجة مادتها من موقع طاملا بدأ لقرء هذا الروائي مصوريا ومزجلا، بل مبعلا عن حمده، ألا وهو الحياة في الخارج، وهذا التحول في مسار روايته من حيث عقارته لطبيعة المكان بدأ كأنه أصابع عليه برصبة قصته السابقة، فكانت أضعف روايات فرمان وأكثرها رجاك من حيث ترتيب سبلها ولغتها، مع أنه يطرح من خلالها صراعات النفس التي تلوح كأنها امتداد بصراع اجتماعي يجرى على أرض الوطن أولاً، وأن المعايير لهذا الصراع لا تبدأ بمحاكمة تلك الحياة المشوهة للنفس، وهذا جزء من استنساخه المبدوراني، قدر ما يحتاج إلى الوقوف قليلاً لتفحص تاريخنا،

فيه، وبقي هذا التقليد سارياً لحين ظهور الجيل الجديد من الروائيين في التسعينيات الذين كانوا أكثر استعداداً لتفاهم مع المكان البديل وتغلغل عاداته وقيمه ورصيدها روائياً.

#### والفة تعيد تجديد نفسها

إن زخم أسفة الوطن المحملة بمشكلاته الاجتماعية وصراعاته السياسية التي حاربها الكفاب المعزبون مناقضتها بعيداً عن الرقابة وصيغة جديدة، لم ينتج حينها على صعيد الشكل في رواية الستينيات والسبعينيات التي كتبت في الخرج، فكان الكتاب أكثر تمسكاً بالصيغة الواقعية بجديدها وقديمها الذي تركوه في بلدتهم والواقعية كانت من بين أكثر المبلت التي تشغل بها النقد العراقي، كما تشغل بها النقد العربي والعالمي. ويذكر عبد الإله أحمد في كتابه (الأدب القصصى في العراق منذ الحرب العالمية الثانية) أن أبرز قصاصين الخمسينيين حاولوا تعريف الواقعية والدفاع عنها، إلا أن تلك الكتابات تكشف عن فهم شبه غموض واضطراب كبير<sup>(٥٧)</sup>.

ويشير زهير شلبي في أطروحته عن غالب طعنة فرمان إلى كتاب نشره فرمان بالاشتراك مع محمود أمين العالم في العام ١٩٥٦ تحت عنوان (قصص واقعية من العالم العربي) صدر عن دار الفنون في القاهرة. وفي مقدمته يحدد فرمان مع العالم مفهومهما لواقعية الجديدة بوصفها مدرسة أديبه يمكن أن تجدها متجسدة في النظرة الموضوعية للحياة والإنسان<sup>(٥٨)</sup>. بيد أن مفاهيم فرمان الفكرية وتصويراته الجمالية تغيرت في الفترات اللاحقة، ولكن منطلقات روايته الأساسية بقيت كما هي، يحكمها نازع التوجه إلى الناس والبسطاء منهم حتى وجه التحديث. فشخصية البغدادي الغفل، الرجل التلقائي الذي يكتشف العالم بكاء فطري وحية وعفوية، لا تظهر في معظم أعمال فرمان فحسب، بل هي حالة روائية تتوارى خلف الأعمال برمتها وتحدد سيكولوجيا الموقف الروائي أصلاً. وهذه الحالة، وإن كانت تجسد شخصية المؤلف ذاتها، فهي تتمدد التجسيد إلى ما من شأنه أن يجعل مناخ تلك الأعمال التي تبدو على درجة من العساسة والذكاء والبصيرة الاحترافية، مناخاً تشوبه سمات ساذجة مقبودة،

بيد أن فرمان واجه في رواياته الثماني التي كتبها في موسكو حالتين من طبيعة واحدة هما الذاكرة التي يتحدث عنها، ومنطلق هذه الذاكرة مدركاً بأقيسة التجربة والمعرفة. فالماضي الساكن بالندماجه في إحساس الحاضر يصبح فاعلاً لما للحاضر من قدرة على خلق سمكات فعله الجديدة، لأن الذكري في البرهة التي تتحقق على هيئة إدراك تكلف عن أن تكون ذكرى مجردة لتغدو إدراكاً جديداً للأشياء كما يصنعها هنري برجسون في مبحثه عن الذاكرة<sup>(٥٩)</sup>. على هذا النحو نستطيع أن نجد في رواية فرمان مثل (النحلة والجيران) تلك النقلة النوعية التي تتميز عن المحاولات الروائية التي سبقتها. فهذه الرواية كانت ثمار فترتين مهمتين أنصبتا ثقافته في الحياة والقراءة وهو بعيد عن وطنه، فترة إقامته في مصر حين أكمل دراسته وأصبح على تماس مع تقاليد الرواية التي وصلت فيها مصر نهاية الأربعينيات - مرحلة إقامته في القاهرة - درجات من التطور، ثم فترة الإقامة في موسكو وكان خلالها مترجماً ومتابعاً للمورد الذي اعتبره القصاصون العراقيون بين أهم مصادرهم ألا وهو الرواية الروسية. ويخيار فرمان القصصى وخيار الكتاب الذين لحقوه إلى القرية كان قائماً على توجه رحلة خيالهم إلى الوطن وصورة النحلة برعيهم الجديد وتشكلاته. ومع أن فرمان في البداية لدى فرمان والذين أعقبوه كان ينصب على براعة تجسيد صورة المكان العراقي، وهي نوعة تحمل في وجه من وجوها حيناً مبرحاً إلى الوطن، أو هي إحدى سمات الكتابة عند أديبه العالم الثالث المنفيين كما يصفها إدوارد سعيد في موضوعه (المنفى الفكري)<sup>(٦٠)</sup>، بيد أن من المهم أن نذكر أن العديد من تلك الأعمال لم تكن محض تثبيت بالماضي، بل تنبع لجذور الحاضر عبر رحلته الماكسة إلى الماضي، معتمدين على ما آلت إليه الذاكرة في مرحلة انتقالها من التخيل المحض إلى محاولة إدراك مكونات الوعي الاجتماعي في سيرة تشكله. وكان لابد والحالة هذه من أن تنصفر مع صورة العراق ترددات الذات انقصية رأسيتها المحرقة وشكوكها وطريقة تنظيمها لأسباب ونتائج الصراعات الاجتماعية، ولم تكن مهمتهم الالتفات إلى المكان البديل (المغرب) إلا بشكل مبسر ومن خلال تقصى الحالة العراقية

والشدة، حتى، وهي هيراب تشكل بمجموعها سرا من أسرار صدق أعماله ونجاحها. ابتعد فرمان قدر ما يستطيع عن أزمات المثقف وتهويماته حول الذات الفردية، وكان في رويته (خمسة أصوصات) التي يناقش فيها مشاكل المثقفين العراقيين، يرقب شخصياته عن مبعده، ويحاول بمزاجه الفكاهة تبرئة تلك الهشاشة التي تقبع خلف قناعاتهم وتصور حولها تصوراتهم. إن اختياره الأسلوب الواقعي مع محاولته في بعض الروايات تخفي حدوده المتعارفة، هو خيار تقبل الإحساس بالواقع بوصفه حالة متحركة، وليس وصف الفجوة الإنسانية أو الحكم عليها، إنه في حشوائته يمثل خيار مرحلته التي تروى في الشاح الأديب تواصلاً مع تولى المثقف إلى التعبير عن هموم الفئات الشعبية ومراجها ولفتها، وتأكيد محبته الأدب ليحكي هوية الواقع وتصاريفه.

كانت دورة الوعي القصصي المستندة عبر حقبة ثقافية ناهزت الخمسين عاماً أو يزيد حين ظهر الرواية بصيغتها المتطورة في العراق، تتركز حول تلمس ما يمكن أن يسميه القوة الدافعة لدفع باعتباره شرواً للتغيير الاجتماعي. أصبحت الواقعية الانتقادية بوصفها موقفاً حداثياً مرادفة للاعتراض السياسي ومعبرة عن نطلحات نحبة لشققة في نزوعها الأخلاقي صواء في السياسة أو الأدب. ونحسب أن مجتمعاً مضطرباً مثل المجتمع العراقي يصعب أن تستقر فيه تقاليد روائية تفضل بتأسيحاتها الفنية، فأحداث الحياة وظروف الكذاب والصراع السياسي المرير يقلل، ليس فقط من فرص الأنماط المستقرة بكتابة، والرواية برزها، بل يمحكم في مضائق الكذاب أنفسهم. لأن الأدب العراقي دخل من بوابة الوعي السياسي، فكانت عواصف الهزات السياسية تقصد أمن واستقرار الكتاب وتحكم في نوع عطاياهم إن من المجدي - والحالة هذه - الافتراض بأن شروط الكتابة الروائية مستدعي فوق هذا وذلك تأسيحات صوبولوجية لفهم طبيعة المجتمع وفي حالة العراقية بقيت الدراسات قاصرة في هذا البعد قياً على مصر التي قصدها فرمان لينشغل أول ما يشغل فيها بدراسة الأدب، ومن خلاله التاريخ والمجتمع العراقي، فكانت في الصحافة المصرية مجموعة من المقالات الأدبية أو التي تخرج الأدب بالسياسة، وأصدر كتابه المعروف

(الحكم الأسوت) عن الفترة الملكية في العراق<sup>(٩)</sup>، ولم يؤهه تلك المحاولات لأن يصبح باحثاً مكتمل الملامح، ولكنها رشحت أن يكون روائياً على قرب من المهمة التي أوكلها إلى نفسه أو أوكلها الطبيعة إليه حسب تعريفه السابق. وبحل هيمنة الشعر على الأجناس الأدبية الأخرى أضحت إمكان تأسيس تقاليد روائية واسعة في العراق، ولكن المفارقة أن الشعر بقي حقلًا مستقلاً بمجراته الجمالية التي لا تستطيع اختراق حقل الرواية إلا في بعض التجارب السبئية، استقرار السبئية السبئية فاعل العراق لم يؤسس رواية خارج مأزق الحدث السياسي، فكانت روايات الاعترا والهرمة تستجيب إلى مجازفة الخروج على التقاليد الواقعية، وسعولة الاقتراب من المنظور الذهني للكتابة الروائية أو تهويمات الشعر، وهي في العموم لم تترك علامة ماثرة في وقت استنطالت واقعية الخمسينيات لتكمل مرحلة متأخرة لا على يد كتابها الأوائل محسب، بل على يد الجيل السببسي وما تلاه. وربما كان للتجريب في الفن الروائي هامش صغير استخدم لتعميقه على لقبول السياسي، في حين كانت التقاليد الروائية يصيحتها الواقعية بحاجة إلى إشباع لمنظور اليقة والشخصيات والحدث التاريخي معاصر.

الرواية العراقية التي بدأت على يد غالب طعمة فرمان في الخارج، كانت تخارون أن تنظر إلى العراق من مناهها المبيد في أوصح صورة، فكانت استعادة الوطن تقتضي الوقوف عند رسم المصادرة الغالب من يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان رفاً ليس إلى ماضيه الشخصي فقط، بل إلى ما لم يشبه من تجربة فنية مركبة في الخمسينيات حين غادر بده، فكانت رواياته من حوث العجيرة الروحية والأساليب الفنية اعتدافاً بالتجارب القصصية التي كتبها زملاء مرحلته، وكأنه يستعيد ما فاته من تطوير لواقعية لم تكتمل ملامحها فنياً على هيئة رواية. وبكلمة أخرى، كانت رويته تسعى إلى تأسيحات روائية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تمثل الواقع في مشهد واسع.

يضع محسن الموسوي في كتابه (تزعج الحداثة في القصة العراقية) خمسة عناوين لروايات صدرت في العراق إلى العام

١٩٥٨ إلا أنه يحسبها على هامش القصة المعاصرة، أي أنها  
تتمتع إلى مقومات الرواية الفنية (النمط الطويل والمباشرة)  
بحسب توصيفه لتلك المقومات.

بذلك كان الحل الوسط الذي بدأ يبين في  
الحماسيات، هو اعتماد القصة الطويلة، التي لا  
تكتفى بالصيغة لحظة، أو تجسيد موقف أو  
قطاع شريحة، بل تتوسع في ميدان أرحب، في  
سلسلة متعاقبة من شخوص محددين في موقف  
محدد، يحصل من خلالهم القصاص المركزية  
عالية<sup>(١٠)</sup>.

هل نستطيع والحالة هذه، تصور أنه المهاجر في استقراره  
الذي خارج يله أكثر قدرة على إنتاج الرواية من مجاليه  
داخل الوطن؟ لعل المكان الجديد يحملونه الثقافية برود  
موجبه بالقدرة على التبلور، أو أن استقرار الكاتب الشخصي  
في المنعرج ساعد على الشروع بالعمل الروائي العراقي  
الأول، ولكن الوقت بعده لم يتأخر بكثير، إذ احتج العراق  
وخارجه لتظهر روايات أخرى عراقية لكاتب من جيل قدام  
ومن الجيل الستيني

#### التاريخ مرويًا والرواية التاريخية

من الصعب أن ننسب الأعمال الروائية التي كتبها  
العراقيون في الداخل والخارج إلى جنس من الرواية يطلق  
عليه الرواية التاريخية، بيد أن الأحداث التاريخية تشكل أهم  
انتباهات هؤلاء الكتاب، فأزمة الروايات وأحداثها وطبيعة  
شخصياتها تشكل أرضية لعرف، تاريخيا، اضطراب الحقب  
السياسية في العراق. مع أن تلك الروايات لا تتحرك على  
خطية بقرائية، بل هي تأخذ من التاريخ مشاهد مقطعة  
يساعدها على أن تفسر موقفاً أو توجه النظر نحو مضطرب  
سياسي حطير، ولكنها من النادر أن تطرح شخصيات تاريخية  
تؤثر في الأحداث، بل هي تستلحق شهرة لا قدرة لهم على  
إحداث تأثيرات فاعلة في الصراع الاجتماعي. إن مأزق  
شخصيات هذه الروايات في الغالب، نتيجة لتلك الأحداث  
التاريخية التي تجعل الناس إما ضحاياها أو منورطين في  
مشاكلها.

يحقق التاريخ بوصفه وقائع يومية حضوراً في الكتابة  
الروائية العراقية عموماً، وفي النتاجات التي ظهرت في الخارج  
على وجه الخصوص. وهذه الوقائع التي عاشها الكتاب على  
هجرة حروب وثقافات وثورات وتمردات تركت أثراً عميقاً  
في وجدانهم، وحسب لو كاش (بمقرب التاريخ من الناس في  
المتعطفات الصغيرة حتى يبدو تجربة جماهيرية)<sup>(١١)</sup>، ولعل  
الإحساس بالتاريخ باعتباره تجربة جماهيرية أوضح ما يكون  
عليه في الحاضر العراقي، وهذا يفسر ظهور مجموعة كبيرة  
من الروايات العراقية في الداخل والخارج اللتين يجدون في  
تجاربهم الشخصية مادة تصلح للشعرين روائياً. فهناك ثلاثة  
أجيال شهدت أحداثاً جساماً في فترة تبدو أقصر عمراً من  
تطوراتها المتسارعة، انقلابات وثقافات مضادة، صرعات  
واحتراوت وثقافات وتناحرات بين الطبقات والفئات  
والصالح المتغيرة ووصلت الأحداث الذروة خلال العقدين  
الآخرين مشحولة بحربين وتهجير مجموعة كبيرة من السكان  
وهروب ومغادرة أعداد هائلة من الناس إلى الخارج. ويقدر ما  
تشكلت تلك الأحداث مادة ثمة لتحريك دواعي الكتابة  
الروائية، فإنها تحدد إطار الخيطة بمكونات واقع يحوي من  
القراءات ما يلقى أنها يعرض عن محاولة استكشاف ما وراء  
هذا العالم الظاهري المتعدد الأوجه من مكانين قابلة للتأمل  
والتمحيص. إن معصية استيعاب الروايات للحدث التاريخي  
تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية لاحتماله معرفي ونفسي،  
وهي تناقص رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفلت من الذاكرة  
بأحداثه المتطورة، أحداثه التي مازالت ماثلة أمام الكتاب تجربة  
خاصوها وحددت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدي. كما  
أنها تحتاج إلى فترة طويلة للابتعاد عن النظرة الفرعية إلى  
فكرة المسمى أو الإقصاء عن الوطن التي تنعكس على رؤية  
الكاتب للتاريخ. والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية  
تجاربهم الشخصية التي ترقى إلى المستوى الاستثنائي، ووعي  
الحدث التاريخي بألياته المعقدة، يجعلنا معظم هذه الأعمال  
يفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين، ووعي  
وجه الخصوص لدى الجيل الشاب من الروائيين المعترسين.  
والسؤال الذي يبقى معلقاً في إطار الرواية العراقية: كيف نظر  
إلى التاريخ باعتباره أحداثاً فاعلة الذات الفردية، رمي

شمولية آلياته باعتباره حالة مستفظة؟ أو كيف يقهر للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات المركبة في نسج تتناقل فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية؟ يبرز في روايات «كتاب الدين عادرو الوص» في فترات متأخرة، شعور طبع يشغل الحدث السياسي الراهن: الحروب والتجهيز، السجون والإعدامات والغويف الذي يلف العراق في كل زوية ويملطه يد في حين يندج الروائيون الذين غادروا الوطن في الفترات الأولى إلى الخوض في المشكلات التي عدت أقرب إلى تاريخ مروى، روايات فرمان على سبيل المثال، مرت على الأحداث المهمة في حياة العراق بهذه واسترخاء مند لحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينات، الزمن الذي جرت فيه أحداث آخر رواياته «المركبة» التي نشرها قبل وفاته بستين، وكان فرمان يتابع الأزمات التاريخية التي تعاقبت على العراق وغيّرت مسيره لاجتماعي وسيكولوجيا أناسه، ولكنه لا يحتكم إلى التاريخ المجرد أو الوقائع والأحداث التاريخية في طرح استدلالاته الروائية، بل هو شديد الاهتمام بشبكة العلاقات الاجتماعية التي تنتجها مراحل معينة من هذا التاريخ أي أنه معنى بحرقية حساب البشرى في معاصر تحوّل الصاعقة، يبدو لأحداث تاريخية كأنها مقصية عن السرد تتعمد، ولا تشارك إلى حد بعيد في تجميع الحدث بين قوسين كي تمنحه من الإفصاح عن زخم وعقليته. تنجبه نظرة فرمان في أغلب رواياته إلى قاع المجتمع الذي تصور حركته نماذج وقوم وعادات وصراعات إنسانية، ويتنصه في إيقاع مواز لإيقاعه، أي أنه لا يسقط وعيه على وعي شخصياته، بل يبنى قوة منطق شخصياته من بدهية وجوده ضمن زمن ومكان يكسبها هوية محددة ويجعلها قابلة للمعاصرة والقراءة التاريخية ويلاحظ فيصّل دراج في مرسته رواية «النحلة والجرائد» أن

ما يجعل هذه الرواية واقعية بالمعنى الصحيح للكلمة، هو إدراكه العميق لمعنى التاريخ الحقيقي، الذي لا يقرأ في ظواهر لأشياء و في ثمايا الإرادة المطلوبة، بل في مستوى تصور العلاقات الاجتماعية، الذي يصوغ البشر فكراً وزيادة وسلوكاً<sup>(١٣)</sup>

لعل برهان الخطيب الذي غادر العراق نهاية الستينات، أكثر الكتاب في الخارج الذين أولوا تصوير الحدث التاريخي اهتماماً واضحاً، فهذا الحدث في أغلب روايات الخطيب، مركز تدور حوله حبكة الرواية، ويرسم الكاتب ملامح شخصياته ووقائمه من خلاله. ثلاث روايات صدرت بخطيب بين عشر روايات، تتابع الشخصيات ذاتها في مكان محدد وفي زمان معلوم. بين الحلة مدينة الكاتب وبغداد يبرز الخطيب لثلاث حلق متعاقبة في عهد العراق السياسي الحديث: المنكي والجمهوري في طرين منه. والرواية يجزئها «الجسور الزجاجية» و «ليلة بعمادية» نصف أحداث ١٤ تموز وانقلاب ٦٣ الذي على التوالي كفي تداخلات الروائين تنصب حول أبطال يشاركون في صنع يوميات تلك الأحداث متجاوبين مع إيقاع الشارع في فترات الغضب والأفراح. يتابع الكاتب توترات الشد والجلب في تقسيمات البلية والأحزاب، ويكده لا يتبع قوالب جاهزة تمثل القنات السياسية والاجتماعية، بل يستطعم الماكورة في تحديد ملامح شخصياته التي يجهد أن يظهر الجوانب الحية بحركة أو الحركة فيها. فك شخصيته نجادب أو تتماز مع اشخصيات لأخرى وفق مزاجه السعي وظروفها وقناعاتها ومصالحتها وتستطيع أن تجذب بين القصة الواحدة أو الحرب الواحد شخصيتين تصادمان أخلاقياً مع ما يصحهما من مشتركات المبادئ والقناعات. استطاع برهان الخطيب البحث في مضمات مراحل سياسية تردد القصة العراقية في الدحل الخوض في تفصيلاتها بصراحتة ووضوحه، ولعل المرمصة التي وفرتها ظروف العيش خارج العراق جعلت روايته خارج أطر لمساعدة الرسمية، وهذا الأمر في جانب منه قد يؤدي بالكاتب إلى الاستخدام السهل لوجهة النظر المصادرة، ولكن الخطيب استطاع أن ينحو على مستوى فحص النموذج الإنساني في الأقل، إن لم يستطع تماماً تجنب الانحياز في الموقف السياسي والمكروي. تنوع مستويات الطرح واختلاف وجهات النظر في روايته منمها من أن تكون مجرد تسجيل أمين للأحداث، فهناك تندد في لظهورات انفسية التي يرى من خلالها المؤلف الشخصيات والأحداث، مع أن الإطار الذهني العام يتحرك على سلم قيم واحد في روايه برهان

من المقيد أن يشير هذا إلى أن معظم الذين كتبوا الرواية في الماضي، ارتبطت هجرتهم بمؤثرات سياسية، الأمر الذي أدى إلى تقارب خطابهم كمنظومة أفكار وتطلعات، وإن اختلفت صيغة التعبير عنها. بمقدورنا أن نقول إن فن الرواية كان من أكثر الأجناس الأدبية التي زده الإقبال عليها إندجا وتوزيما بين المهاجرين العراقيين منذ الثمانينيات، كما هي الحال في أدب الداخل في العراق والأدب العربي عموما. ولكن الرواية عدت في عرف الكاتب المعاصر، حاجة يفرضها الصمت الذي يلف قضية التجمع في العراق، كما وجد فيها بمصهم تأكيداً لموطنيتهم وسيلة للتواصل مع بقيةهم وذكرائهم أو هي بكلمة مقاومة لإجراءات السياسة في تهشيش الشكف وبغية هي يمشي وجمهوره، وقطع سبل الإبداع عنه. يقول فرمان في مقابلة معه:

ماذا يريد هؤلاء الذين يجعلوك غريباً؟ إنهم يريدون أن يجعلوك صغراً، مجمداً، مهملًا، بلا صوت، كذلك إن استطعت بشكل من أشكال النشاط أن تتحدث لهم وترفع صوتك، فهذا يعني أنك ألفت لبيتهم<sup>(١٢)</sup>.

ومهما يكن من أمر، فإن الروايات الكثيرة التي ظهرت خلال العقدين المنصرمين وأكثمت تجارب ورائية متنوعة، ولكنها لم تنتج رواية متميزة تصبها في مقدمة الأعمال الروائية العربية القليلة التي يشار إليها. بيد أن الاهتمام الذي أولاه كتاب العراق في استعارة إلى الرواية وعلى وجه الخصوص في السنوات الأخيرة يأتي ضمن محاولات تجاوز الشفاليذ الراسخة التي يتقدم فيها الشكر كل الأجناس الأدبية. فقد خاض غمار هذا الفن كتاب القصة القصيرة والشعر والصحافيون بل الرسامون، كما ظهر جيل جديد من الكتاب الشباب الذين خرجوا من العراق دون تجربة أدبية أو فنية، ولكمهم نجحوا في أن يقدموا أعمالاً قصصية متميزة ومن المجدى أن نذكر بأن هناك مزيد على الإصدارات الروائية والقصصية التي ظهرت خارج العراق، أصحافاً مضاعفة صدرت داخل العراق، وهي تكاد تتساوى في دوافعها مع إصدارات الخارج التي ارتبطت بأحداث مثل الحرب والتغيرات السياسية المتسارعة والخطورة في الحياة العراقية،

الخطيب عفوية واضحة، فهو يكتب دون اشتراطات التماذج الحديثة للرواية ولا تقف أمامه عقبة الأسلوب الأدبي، وبهذه أن يشارك القارئ في متابعة أحداثه ونمو شخصياته، وكل جزء من أجزاءه ينشئ بخاتمة تشويكية تصنع قارئها في منتصف ذروة لم تكتمل. فبعد الإثارة من مقومات أعماله التي تقترن في أحيان كثيرة من ملمح القص البوليسي. ولكن المجتمع في هذه الأعمال يبقى مرصوداً ليشكل البؤرة التي تتجمع حولها كل مقاصده الروائية. يبدو برهان الخطيب في انشغاله بالمكان والبيئة، تفصيلات تلك العوالم الضيقة ببلدات مثل كربلاء والحلة، كمن يحد الذاكرة في رحلة تمتزج فيها السيرة الذاتية بالتخيل، ولكنه من جهة أخرى يحاول أن يجعل التفسير والتضمن سوسولوجياً يتقدم على الوظيفة الأدبية للنص دون أن يفقد القارئ مناخ المتعة والإثارة التي يعرض الكتاب على توفره.

الإحساس بالحاضر، بما يحويه من لوترات قصوى، دفع الرواية التي كتبت في الخارج إلى العودة إلى التاريخ بوصفه وقائع مفسرة، إذ هو مبهم في هذا الحاضر، لذلك تعلق المؤلف بين حذو الماضي والحاضر إحدى مكونات هذه الكتابة. وربما يكثف كتاب استعارة يحكم ابتعادهم عن وطنهم، أن ماضيتهم لشخصية جزء أساسي من عزيم لذاكرة التاريخية لوطنهم، بما يحويه من وقائع كبيرة وحاسمة وفي المقدمة منها تجاربهم في السجن ومشاركتهم في العمل السياسي، وتحميمهم مشكلات الفصل من الوظائف وغيرها من المظالم التي دفعتهم إلى مغادرة العراق.

مشهد الواقع المضطرب المحكوم بملزقه التاريخي، هو المغلعة التي استخدمتها الرواية التي كتبت في المنفى، وهي وإن استطاعت أن تنجو في أحيان كثيرة من الطريقة الميولودية في العرض، وتقارب الحياة بتفصيلاتها، فالمعضل يعود إلى إدراك كتابها أن الرواية ليست عرض حال ومراقبة ودفاعاً عن قضايا المظلومين، بل هي معرفة سوسولوجية بالمجتمع وقدره على إردو الترابطات بين مكونات هذه المعرفة وتقسيم الرواية من جهة والمتعة التي ينبغي أن تتوفر في أي مادة فنية من جهة أخرى.

كما أنها تتشابه ألياً في مفاوت مشوئتها بين أعمال جيدة وإصدارات عابرة، فرصتها حاجة آنية.

كانت المادة الروائية تتمحور، لدى لكتاب الذين عرجو مصطلح الثمانيات وعلى وجه الخصوص الأجيال الجديدة، حول سطق الهجرة داته ودوامي الإحساس بكاونه الرحين إتهم مهتمون بشرب الأيام التي سبقت انفجار مرجل الأحداث على هذا النحر الذي أحدث دوا في حياتهم ملاحقت روياتهم رسا يسبق زمن الرحيل، في وقت عذب مصائر أبطالهم الشخصية عند درجة عليائهم القصوى، ونقاشهم الروائي بمس حاقة الجدول الإيديولوجي حول قيمة الوعي الاجتماعي ولعلاقة بين الحاكم والمحكوم الحرية ومشكل الاستبداد وقضايا التحول الاجتماعي والديمقراطية إلى ما إليه من أسئلة تكاثرت وتضمت بعد العربة والتكويرات التي قتالت على العراق وهكذا تنوح رويات ظهرت في الخارج، كما بر أنها ردود فعل إبداعية على صمت الأجوبة الإيديولوجية، فأبطال رواية فاضل الربيعي (عشاء المائتم)، على سبيل المثال، يدورون حول أنفسهم للخروج من مأرق البصير الذي يظفهم عشة معاديرهم العري، في زمن وضع، يحدد بأطره الوضعية التي تصفح بتمسحهم فلقين كل تصاريح المرحلة وهم يجادلون حولهم حول مراكمة الكبحون بيقينوا عن وعي يتفهم بالموت أو الرحيل في هذه رواية وعنده من الروايات التي سبقتها وبعثتها، يستصيح أن سمح وطأة الوعي السياسي والأفكار والتوترات اليومية في تحديد مصدر الأسلوب. فالكتاب ينو بحصوله قضية يريد أن يفصح عنها أمام العالم فهو يسمي الأشياء بأسمائها، ويسجل الذكريات بحذافيرها ويتحدث عن الوقائع القوية عراق يتقدم إلى الكارثة بخطى ثابتة. إنه معنى ينقل معلومة عبر حوار شخصياته ومواقفها دون أن يفعل الجانب الدرامي في العمل. بيد أن تمثيلات الرواية الفكرية كانت أعجز من أن تنقل خطابها من مستوى وعية الحدسي الأول، إلى مستوى فهم بطور آليات هذا الوعي. فأبطاله يرددون منبهشيس أسئلة العاجز عن فهم الحصار الذي يحكم الطوق حولهم، ولشدة واقعية أسئلة الرواية ووضوحها يندر خطابها محصورا بقارئ يتقاسم ولكتاب التاريخ الغريب، إنها موجهة إلى جمهور يعرف كل تلك التفاصيل وسبق أن واجهها

ويختلف مقالته فاضل الربيعي في (عشاء المائتم) عن الذي أراد أن يقوله موسى السيد في روايته الأولى والأخيرة (أيام من أعوام الانتظار) ١٩٨٢. فالأول كتب مايشبه اليوميات لتجربة شخصية في إطار رواي، والثاني حاول أن يكتب رواية بأنكار وتخييلات عن الواقع اليومي وأحداث الحرب الخيال الروائي عند الأول ناقل وعي وأحداث، وهو عند الثاني غاية أرد أن يوظف من سجلها الأحداث. فموسى السيد حاول وضع مقاصد روائية على غرار كتابة جديسيا ماركيز، الأمر الذي أحدث هوة ملحوظة بين واقع طارح ومتحرك ويحتاج إلى أدوائه الخاصة، ومنطق روايته محججه بأسلوب لا ياسبها ولكنها تستصيح أن نلاحظ أن حوارات وبتداعيات الأبطال في الروايتين على أقرب ربي بوعة يقول التحريص عليها، وهو مشكل أعاق رواية فاضل الربيعي من أن تمس كخاتمة فية بعيد عن مهجتها السياسية، فأسئلة أبطاله بلفظة الفرقة حصرهم في رواية سدت عليهم مشغل الشوع في الثمرات التي تعرضها الرواية، ومنعت محاور العمل من الاشتغال بغيره. فيما بينها شخرج الرواية من مهجتها الآنية ويصفيها خصا يصمد براء عوز من انتهاء مرحلته في حين بقي السيد في رايته (أيام من أعوام الانتظار) حائرا بين محاكاة برة الحصار ورفه تحريض المياني المشر

متصف الثمانيات أصدر فاضل العزاوي روايته (مدينة من رصاد) وهي الرواية بعد (محبوبات فاضل العزاوي الجميلة) و (بقعة الخامسة) و (الديابور الأخير). والروايات الثلاث كتبها في العراق. روايته هذه وثيقة العنة به (القمعة الخامسة) التي عدت من الروايات اللاحقة في سيميائيات، فالنكاح الذي اختاره في الروايتين، السج، مختبر يطلع منه القبح بأسكاله القصوى، ولكنه في الرواية الأولى أكثر رحمة من الزمرنة الانعزالية التي يوجه فيها بطل الرواية الثانية لموت، الجديد في رواية (مدينة من رصاد) محاولة قتراب الكاتب من فهم آلية السلطة ذاتها، فهي تحكي عن علاقة بين جلاد وصحية، وتظهر التقاطع الجوهرى بين مفهومي مضمين في النظر إلى العالم، بيد أن تلك العلاقة سقتل حين يحاول بطرف الأقوى الجلاد، التمسح مع الضحية. كيف يحصل الأمر؟ ذلك ما يحاول أن يتفهمه العروى من خلال مقاومة ضابط الأمن الذي يخرق حياته

سجين تربطه به صحبة وذكريات قديمة. وكيف ندرج به الأمر من المفهوم البسيط لوظيفة السلطة التي تعلمها في كلية الشرطة، إلى الانحدار في هوة القمع المنفلت، القسوة بأشكالها القصوى: «أن تضرب وتضرب حتى تهدم آخر حجارة في الحائز الأخير» كما يردد. ولكن إشكالية اللقاء بهذا السجين أعادت تنشيط الهموم الإنسانية التي انطمرت في أعماقه، فاض المزاوي بطرق موضوعاً مهماً تناولته الرواية العربية في أعمال قينة، ولكنه يحتاج معالجة مركبة، فالبطل شخصية منتبسة في مكان وزمان استثنائي، ولكن الرواية تلمس مما خفيها مشهد النوع السيكولوجي للشخصية ذاتها على الرغم من أهميته القصوى هنا، لأن الحدث بقوة دراماتيكيته يبدو كأنه يقدم مادته الجاهزة التي لا تحتاج إلى تعب الكشف عن مكوناتها، فتحة قارئ يفي أن يسرك هو الجريمة، ونمة أحداث يجب ألا تمحي من الذاكرة.

بعد بضع سنوات أصدرت هيفاء زنكنة روايتها (في أروقة الذاكرة) وهي سيرة ذاتية كتبت بشكل قصصي وسبق نشرها على أنها وثيقة لإدانة لجرائم نظام بغداد في صحبة «الجمهورية» البريطانية. العمل يؤرخ لمعركة ذاتها التي كتب المزاوي عنها أحداث روايته وتحدث قبل هذا وذاك عن تجربة سياسية مشتركة هي تجربة الكفاح المسلح لقرى اليسار في العراق نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات، وأهم ما فيها تجربة الكتابة باعتبارها مناسبة خاضت ضمار هذا العمل، وكان حصيتها، كما يحدث في الواقع العراقي باستمرار مواجهة بين جلادين وضحية وهذا العمل ينفذنا من تعب تصور الكيفية التي تعاطى فيها الكاتب مع ذكرياته، أو هكذا يبدو لنوهة الأولى، لأننا على مستوى حرفية النشر نستطيع التثبت من واقعية الأحداث، ولكن على مستوى تنظيم الخيال يتدخل الافتراض الروائي في طريقة الترتيب والحذف وإبقاء زاوية النظر وأسلوب المعالجة.

نقول الكتابة في صفحات عملها الأخيرة:

ماكتشفه الآن، ليس هو ماحدث بالتأكيد، إنه إشارة سهمية إلى ماحدث. خلط للأوهام والصور المتخيلة، حلم بإمكانية ماكان سيحدث.

من أجل هذا تبدأ المؤلفة قصتها بحكاية موهمة على لسان صديقة تركت أوراقاً عند الرواية. وتستجد في كل ممسرى العمل تلك اللعبة التنكيرية التي تختمها المؤلفة فيها خلف أقنة القصر لتتحرك بحرية بين مسافة خيالية وإبلاغات ذاكرة تلح عليها. تبدو العملية محض تطهر أو تخبر من كابوس الماضي كما وصفتها محبوبة «الجمهورية» ولكن التعامل معها باعتبارها رواية، خارج مهمتها السياسية، يتطلب في المحصلة أداة فحص لمكوناتها، لأن هذا العمل يمكن أن يحتمل وجهتين للمعالجة: التجربة السياسية مشخصة في زمن لاحق بوصفها مقولة أخلاقية، والحالة المتصصة بعيداً عن عامل تأثيرها السياسي. المستويات السردية في كتابة المذكرات على هيئة رواية تختلف كما هو متعارف في النقد، عن المذكرات العادية. فهناك حكايات في المقام السردى لهذه النوع من الكتابة يشير إليهما جيران جنيت في كتابه (خطاب الحكاية). حكاية أولى خارج القصة (وهو مستوى أدبي يعالج فيه الكاتب مادته) وأخرى داخلها (الأحداث البهوية في تلك المذكرات)<sup>(١٤)</sup>. البناء الروائي هو الذي يوجده بين هذين الجانبين ويمسك بزمام القصة في عملية متكاملة. وفي رواية هيفاء زنكنة يتشظى بناء الأرملة والأممكة في الإطار العام للمادة لكي يخدم عملية الانتقاء ويوجد هدفها، ولكنه من جهة أخرى يخلط بنية يمكن أن نسميها رواية متكاملة هي انتقاء هارموني التوافق بين بعدين أحدهما واقعي وثائقي، وآخر خيالي لا يخل فيه ولكن يبقى خارجه. وعملية التوافق محض تقنية جملة من هذا العمل أقرب إلى مشروع روائي تنال في خاطرات موزعة. فليست هناك شخصيات تنمو داخل تركيبة روائية ولا أحداث تكتل في تراصها، بل هناك تنف أحداث وشخصيات تعيها عتمة الذاكرة في تردها بين الإفصاح والإضمار.

معظم الأعمال الروائية التي صدرت في الخارج كما أشرنا، تتدخل فيها السيرة الذاتية، لكن ذاكرة الكتاب في أغلب نماذج هذه الأعمال، تتشظى التجارب الأكثر دراماتيكية من سيرهم، وتجربة الكفاح المسلح كانت رواء عملياً أصدرها زهير الجزائري، الأول عن أيامه مع المقاومة الفلسطينية في أفرار الأردن صدر في السبعينيات تحت عنوان

(المعارضة والسبيل) والثاني كتبه في الثمانينيات وأعداد كتابته في التسعينيات تحت عنوان (مدن فاصلة)، وهو عن تجربة الكفاح المسلح في كردستان العراق. محور الرواية يدور حول معركة حوصرت فيها الثوار بين الجبال والوديان وأبديت أعداد كبيرة منهم. الرواية تبدو مشروعا سهيف لوجهة التصميم الإيديولوجي، أي أنها تقدم أمثلة في الصمود والتضحية مع أن الشجر في هذه الرواية جعل من شخصياتها مجرد مشاريع للثوار تكتف أعمالهم هزيمة محتومة. وهنا يبرز انفارق بين رواية همعاء زنكنة ورواية الجراري، فالكتابة لا تذكر من ماضيها الإيديولوجي فقررت تستحق التمجيد في حين يتنى وهير الجراري خطاب روايته على هذا الأساس. وكانت عدة الكتاب لغة أراد التعميل عيها في طرح أفكاره، مهصلا جواب مهمة في العمل، وفي المقدمة منها حرية الشخصيات في النمو خارج وجهة نظر المؤلف، فكان لا يدرك، لا البهي في نمادجه، فهو يتعامل معهم بمحبة وفاقية مدب عليه قدرة إدراك الجوانب الكلية أي المركبة في الشخصية الروائية، تلك التي تعدل الحقيقة وتدقق في مبرراتها.

الرواية، حسب أنصّل نماذجها، منظومة معرفية ذاتية في الأدب وحده، بل يعلم الاجتماع وسبولوجيا البشر وروما نخصب بلذاكرة العلم الحديث والمكتشفات، التجربة الشخصية تصح رواية مبررة دائمة أو مبررة كلفة ومجموعة أو فئة، ولكن أكثر لتجارب حصيا لا يستطيع أن تقارب حالة الابتكار دون منظومة من المعلومات تتحرر على خلفية مشهدها، مشهد السيرة الذاتية. وفي الظن أن قوة التراجيديا في التجربة الشخصية حالات جاهرة أو وثائق تاريخية، وهم ليسوا عبي خطأ في هذا الأمر، بيد أن الروايات التي تبقى في الذاكرة هي تلك التي تنظر إلى المجتمعات والتجارب بشمولية تتحدى التجارب المحدودة.

رأيا تكن تعبيرات الرواية الأسلوبية التي كتبت في الخارج، فإن كتابها، في أغلب الأحيان، يستندون إلى نواة ثابتة تحرك زمام وعيهم، وهم يحصون سمات الكتلة أو المجموعة التي تدور حول ما يشبه الثوابت الجمالية، حتى وإن اختلفت التفاصيل. إن قولهم الروايات محكوم بعوي مركري يسير لقائهم التي تعالي من الانغلاق على نفسها رغم

الفرص التي توفر لها من خلال احتكاكها ببيئات أخرى، ولصغر هذه التفاعلات تلوح الآن وإن يشكل بعض غير ملحوظ على صعيد الرواية. ويحصر هنا تصور ميخائيل باختين حول التعدد اللساني الذي يفرض الوعي الثقافي ونفنه ويحصل عند نقاشه على تنسيب النسق اللساني البدئي للإيديولوجيا والأدب، فهو يقول

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لقصد، والذي يحدد تفسيره في الرواية، يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى، فإذا كان هناك مجتمع مغلق على نفسه، أو طائفة، أو عتيقة لها بوابات الداخلية الوحيدة والصلبة، فإن عليها أن تتفتت وأن تتغلى عن توازنها الداخلي، وعن اكتمالها بذاتها، لتصبح مجالا منتجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية<sup>(١٥)</sup>

ولا يحصر باختين هذا الأمر بصيغة الوعي الاجتماعي بل يمدّه إلى الأدبي واللساني

المصطلح الذي يستشعره المثقفون في العادة، يضغى على وجرفهم بخرجة استثمار قصوى، وهو الذي يدعمهم إلى التجمع في حينه. ثلثية تتناقل صيغ وعيها وتمثالات. وتلك الحالة لانور فرح كثيرة للفتوح والابتكار، عالم يدرك هذه الكتلة هرات حقيقية بعنت الوعى الجماعي وتنظيمه وتخلق أرضا خصبة لتطوير الأجناس الإبداعية بما فيها الرواية ولا يبرو فيحة التجربة الذاتية الناتجة عن عملية خلقة ثوبت التفكير الجمعي من خلال رغبة إهمال ذاكرة الوطن أو أحداه، بل إن قاتناز، الواقع العراقي ومعارفها بمكوناتها السياسية والاجتماعية، التي تحمل الكثير من الوقائع الغريبة، تمنح الكاتب الذي يبحث عن الفريد والجديد في الحالة الروائية مشهدا لا ينتهي من الأحداث المتحركة، بيد أن تلك الوقائع الغريبة لا تكفى وحدها دون موهبة مخفية يلمس الحياة الأخرى، حياة تلك المدن الجديدة التي استولت عليها الكتاب المثقفون رغم حصارها وقوتها وطباع أناسها

#### التوطن وحياة أخرى

أهلب الأعمال الروائية العراقية التي جسدت في الخارج، لتعمل ملمح المحيط الجديد الذي استوطن فيه كتابها،

الحسنى للأبروم الأعلى بمركز الفكرة الكنية التي يصوغها المؤلف عن تناسل الأزمنة، ودورها حول اللحظة التي تقف فيها الحركة السعيدة عند نقطة الانتهائية. ولتسم هذه اللحظة لحظة الحرية القصوى أو الاكتمال. امرأة القارورة التي تمنح البذرة القصوى، هي الماصي الثمين الذي يحمله الهارب من وطنه في قنينة صغيرة يرثها الأبناء عن الآباء، التي يبدأ من خلالها البطل رحلة العودة لمضادة إلى الوطن، ذلك لأن هذه المرأة تخزن ذاكرة الأجيال العراقية السالفة. ها تبدأ مناقبات السرد بين الحقيقة التاريخية والتخييل الأسطوري. استطاع المؤلف أن يكثف التجربة الشخصية بتدوينه رحلة الخلاص. وافتقاره من رواية الفروسية أو المغامرات حدد معالم تلك الدورة التي تنطلق في البحث عن مخرج للتنافس من الوطن خوفاً من الموت في ساحة الحرب أو الإعدام، لتعاود الفوجة إلى الوطن عبر الإقبال بعيداً في استطلاعات الحكايات مجزية التي تقوى التاريخ مسرحاً. المكونات النصية تعتمد الخطاب الاجتماعي أو الإيديولوجي على رغم مدخله الشخصي أو الفردي، فالفاهيم التي تتوارى خلف فعل الرواية أو تبدو مدمجة ضمنها، تقسم قراءة مكثفة لانتقال الشخصية من زمن إلى آخر، وتلك الأزمة الشخصية تتولى المرور على الفواصل الاجتماعية والسياسية والأسطورية من التاريخ العرقي.

دائرة الإحالة في الرواية قائمة على مناهضة مسيرة الزمن الذي ينتقل عبره البطل الدولكيشوني من رحلة إلى أخرى في حوادث هي في جانب منها إبحار في ذاكرة الماصي التاريخية وفي زمن البطل السيكلولوجي الراهن. والرمز في هذه الرواية يقوم بوظيفة إعادة تنظيم للأدوار والأحداث المباشرة، ويسبب انتقاله لتحديد الشخصية المردوجة في دورها - دور المستنثل ودور المتسرد - هوية وعلاقة تلك الأزمنة ببعضها. يحاول المؤلف عبر فعل التخيل الوصول إلى إدراك عقلي لمفاهيم مثل الحرية وحقوق المرأة والعنف والفساد والقنن وغسل العار في بلاد ما بين النهرين. تنوع مشاهد هذه الرواية في سرعة قصوى، ومن خلال هذه السرعة استطاع المؤلف تحقيق انتقالات مذهشة، غير أن هذا اليسر في التمثل لم يجنبه الوقوع في تقريية مبسطة عند توقعه لآراء حالات كثيرة، ولكن روايته استوعبتها ضمن بنية طبقية ثرة.

ولتشير إليه إلا إشارات عابرة، وعدد قليل من الكتاب نجد في رواياتهم التأثيرات غير المباشرة للبيئة الجديدة، وليس لدينا حتى الآن رواية كتبها صاحبها بلغة أخرى غير العربية. ولعل من أهم مميزات الكتابة الروائية الجديدة التي ظهرت في التسعينيات، لكتاب عادرو وطنهم خلال العقدين الأخيرين، أنها تتلمس حالة من التعايش مع المستقر الجديد، والتعايش يتمثل في طريقة استيعاب المكان الجديد بدلاً عن الوطن. هذا الاستيعاب أو الاستقرار لم يكن متوفراً لدى الكاتب في سنوات هجرته الأولى، فهو معرض باستمرار إلى فكرة الاقتلاع أو الشعور بوجوده في مكان طارئ سعادته قريب. والاستقرار لا يعني قبول انبعاثه بالانتماء إلى المكان الجديد، بل قبول فكرة الهجرة باعتبارها حقيقة مستقرة في حياته. عند هذه النقطة تشكلت أنماط من الكتابة الروائية التي تعني بمسقط الهجرة بوصفها حالة بداعية توجه نظم تفكير الكاتب وتكون وعيه بمكوناتها، ولا بد للروائي والحالة هذه، من أن يتجاوب مع الخيارات الجديدة لشافته وحساسيته خارج أطرها المهيمنة. وهذه الخيارات تبقى في كل الأحوال مثقلة بفرصيات الواقع الذي يبقى متأرجحاً بين الماضي والحاضر، بين المستقر الجديد ووهم العودة إلى الوطن، وبقية يتخذ هذا الصراع أشكالاً من الإصرار على إلغاء الحاضر وتهميشه في وعي الكاتب عبر الاستقرار في العودة إلى الماضي، وإن قبض للكاتب الانطلاق من مكان إقامة البدين، فإن أمامه مشكل التكرار لهذا المكان الجديد وشعوره بالإقصاء داخله.

في نهاية الثمانينيات صدرت رواية اسمها «امرأة القارورة» لسليم كامل مطر، وهي الرواية الأولى له، ولكنها تساعت القارئ بموهبة لم يسبق أن أعلنت عن نفسها عبر أي عمل أدبي أو فني. أحداث الرواية تنطلق من حبيب مكان إقامة الكاتب، وتجاوز زماً يتدغل عميق في الماضي وأساطيره وحاضره القائم في أكثر الفواصل احتداماً من راح العراق، والحرب في المقدمة منها، بل إن استطاع أن يقول إنها رواية عن أحداث الحرب العراقية الإيرانية قبل كل شيء، كما أنها تنظر إلى المكان الأوربي باعتبار ما يجمعه ويفرقه عن المكان الأول. لم يأت الكاتب بجديد عندما استخدم الرمز الأشوي، للمرأة الخالدة بؤرة الجذب والتشويق في روايته، ولكن الجديد هو استخدام ذلك الرمز لتعطيل حركة الزمن. فالتجسيد

لعل هذه الرواية من بين أفضل النماذج التي ظهرت للجيل الجديد الذي كتب في المنفى.

لست نجد في رواية سميرة المانع العلاقة الأكثر اعتدالاً بالمكان الجدي. وسميرة المانع على خلاف الكثير من الكتاب العربيين المهاجرين، لا تشكل التوسل إليها لديها عقدة تكفير عن ذنب الابعاد عن الوطن. وهي عملها (الثانية اللندنية) و«حسن لسرة» تدخس في علاقة مقارنة بين عالمين مختلفين مارجيا وحضاريا، ولكن يطلني روايتها فجداً محطات تماش مع هذا العالم الذي يمثل أمامها بنحويته وبيئته البضبة التي تكاد تشبه في الروايس، بهمم بوجهة النظر الأخرى، وجهة نظر البريطانيين لزاء العرب، مشمسا تسجل ملاحظاتهم وملاحظات صديقاتهم. الحوار والرسائل هي الروايتين الوسيطة الممكنة الأولى للفحص تلك الأفكار. أما الأفعال فهي كدور تعزز مصداقية تلك المقاربات العميقة. لهذا في هاتين الروايتين بسيطة ومكتشفة ومكان قابل لإظهار ناقصا العربي ومضمونه السياسية وعفده الاجتماعي في روايتها لا نجد حبكة تنمو من خلالها الشبهات لتصبح تضاريسها، مهم في الأصل موحدة دولاً بأفكارهم وبنوعهم لمشكلة مسبقة، ولكن بحوادث أو نمية تصيء قدامهم وتبرهن على صحة تلك الاعتقادات ونجد مشكلات العراق السياسية عبر شخصيات عراقية طارئة على المكان تظهر وتختفي بسهولة، كما نجد في النماذج فرصة للنيل من الظواهرات السببية في حياة العرب، وقصص المرأة بين الغضب التي شعلتها، ولكنها لا تنسى أن توجه سهمهم القند إلى النساء بين حمى وحين، في روايتها (لثانية اللندنية) نلقى تأثر ضعيفاً بمرجيا وولف، ولكن واقعيته التسجيلية في أحيان كثيرة، يطنى على ماعداها.

لتوضح معالم المكان الأوربي بشكل مختلف في الروايات الجديدة العبادرة في الخارج، فتصبح البيئة الجديدة محطة تماش مع لماضي الأكثر توطنا في ذات الكاتب، ولكن الأماكن الجديدة تخضع إلى حراسة من ذلتها ولعل مشكلات الهجرة الاضطرابية إلى تلك الأماكن، تصبح المدخل الذي يؤدي بالروائي إلى عدم الاكتفاء بالشمس البراتي مع تلك البيئات، ويصعد الكتاب على قدرتهم على

التوصي في طبيعة تلك المجتمعات، ولكن بعضهم اقترب كثيراً من هذا الموضوع انهمل في الماضي.

(لأن الأعر، أو عزل مويدي) لسلام عبود التي صدرت في العام ١٩٦٥ تتميز عن سواها بما سحب إليه من جرأة في موضوع الهجرة مقبة إياه من أوجه مختلفة وهي الرواية الثانية للكاتب بعد روايته (سماء من حجر). والإله الأعور حسب ما يوضح الكاتب في هامش الرواية كبير الأبهة في الأساطير الإسكندنافية. وعن إحدى عبيته بحثا عن الحكمة فسمى بالإله الأعور، فاستخدمها الكاتب بديهي كبير في ثورية توضح النظرة التي يرى بها أبطال روايته موقف السريسي من موضوع الهجرة والمهاجرين وهي كما يعتقد هؤلاء نظرة مردوجة وناقصة وتفتقر إلى العمق الإنساني، أو هي عراء ن شئنا الدقة حسب هذه الثورية. ينقل إلينا سلام عبود يس فقط أجواء المهاجرين وإحسانهم بوحدة العيش في بلد جدد مختلف عن بلدانهم، بل تدخل روايته إلى عوالم ربة حاضرة تنتقط ميتشمل فيها من مشكلات وأهواء وروع وأمرجه

يقدم الكاتب عبر ذلك الانتباه شخصيات ربة ربة، يحيد إلى قراء أنه من الصعب أن يتوصل كاتبها إلى محاكاة التماس معها في دون معيشة حقيقية. ومع أن الكاتب غير معي بتقدم الأمثلة الإيجابية وربما حدد رواية التقاطع بما يحدم إحساسه المكتشف بالجلاء والانفصال عن هذا المحيط وعدم قدرته على أن ينظر إليه نظرة مهادة، إلا أنه استطاع فيما أن يخلق توازن ديس تركيبة روايته بين عالمي لا يتقيا في الهجوم والأمرجة ولكن تشكل علاقات سببية بينهما صبة على كمتى توازن الشعور بالاعتراب الذي يلف كلا الطرفين

المعى في أحسن اعتباراته يشهد في هذه الرواية بعدا روحيا شموليا أمسك الكاتب بحاسب مهم مه في الشخصيات السويدية ويسر دعت في الشخصية معتربة عن مكانها، أي العراق. فأصبح البلد يعيشون في حجر معرونة تسورها الوحشة والهجرة. الشخصية النسائية الرئيسية في نضادها الألفة والسعادة، نجد التعويض على يد من يقايض

بالنسبة إلى المؤلف محض مقولات تجريدية، وهي تتماشى مع الواقع الذي يمكن أن نتعرفه من خلال الأفلام الأمريكية وروايات الجيب، مع أنها تبقى رواية رصينة لا تسقط في الابتذال. أحهد إبراهيم أحمد نفسه في صبح عمل مشغول بصب، بيد أنه أضاع هذا الجهد في حومة شعور الغريب المهروم بكونه الوطن.

مدينة روما في رواية عارف علوان (محطة النهايات) ١٩٩٧ مدينة معشوة ولكنها ممتعة عن وصال الغريب الذي يطلب ودها، وعارف علوان الذي سكن روما وغادرها طوعاً أو مرغماء يستحضرها بعد سنوات المفارقة، وبعد أن نشر خمس مسرحيات ومجموعة قصص متفرقة، تتبع الرواية واقع معترب عراقي في هذه المدينة، ويختار له المؤلف حياة هي أصلاً مجلة وهامشية، فهو يشتغل في مكتب شحن يتولى التعامل مع مهاجرين من العالم الثالث.. مدخل القصة يبدأ من حيث تكتسب القرية مرجعية من ألتجه، الفقر والحروب والعصارات التي تجس البشر بطاردون موانع نهبتهم وتدنهم، ولكن اعراس الأربع سقاما يعنى إلى الانبساط بامرأة من أهل البلد ككائنات فراقية من نساكها. وسحين يدركها تبقى مجتمعة عنه، فهي تلوح له كصيف يعز عليه الإمساك به. لأنها من عالم يعيه رلو أغراض سرابه الشخصية الرئيسية تنمى موقع قدمها في المكان عبر حسابها بزمنه، ومدينة مثل روما تعيش فوق أنقاض تاريخها، توحى للغريب إحساساً مكثفاً بالثبات ينقل روحه المقدسة من مكانه الأول، ولكن هذه الشخصية تنطلق إلى حاضرمدينة المضاج بالعموان، كأنه يركض في زمن لا يستطيع المنعى اللحاق به. رواية عارف علوان أفضل أعماله، وهي الأكثر نجاحاً من بين الروايات العراقية، في القدرة على تقصى الخارطة الجغرافية للمدينة الأوربية التي تبقى تسميتها عائمة أو مهملة، وعبر هذه الخارطة يحاول الرواية اكتشاف روح البلد بمكونه البشرى، دون أن تقاطعه نويات الحنين إلى الوطن الأول.

#### المدن العراقية وهوية الانتساب

تندو الذاكرة في الكثير من الروايات العراقية إعلان هوية وانتساب، انتساب لا إلى العراق كلاً بل إلى مدينة محددة،

محببتها بطلب الأمن والاستقرار في بندها، وبهذا تملك الرواية كنفى الثوارن في تماس عالم العربة المزدوجة عند التقاء نقطتي التناقض بين عالمين في شخصية هذه المرأة. لكن الجهد يفت من الكاتب في مسار الرواية ليتحول إلى خطاب مطلق يبنى بتسجيل الوقائع اليومية لمعاناة المهاجرين، بما لا يدع قرصه [كمال نمو الحدث في متواليته متوازنة بين شطريها من حيث قوة الأدلة. فهناك علاقات شائكة في تداعل حالاتها الدرامية تظهر جانباً عميقاً وعنياً في صلات الشخصيات ببعضها وعلى وجه الخصوص علاقات الحب بين امرأة والرجل. وهناك عوالم أخرى تتشكل برغبة المؤلف في إظهارها بوصفها دليلاً على قول لا يقبل الدحض. عندما يختصر الخصى بمطالب يومية مستحاجة تجابه الغريب في أى مكان يحمل فيه.

تتميز هذه الرواية برشاقة أسلوبها وتمكن صاحبها من لغة لا تعتمد الإنشاء القضااض ولا الحساب البلاغية الرائدة وهي تشير إلى موهبة تعد بالكثير بين الجيل الروائي الجديد. أصدر إبراهيم أحمد في العام ١٩٩٦ روايته (صلى سنى إن) بعد مسيرة طويلة بدأت في الحبيب، عتوق حلالها في بلد كاتبة قصة قصيرة. تدور أحداث رواية هذه في أمريكا قبل وبعد حرب الخليج الثانية، ويظهر مهاجر هرب من قمع النظام واسطوط وتزوج امرأة أمريكية وأنجب ولداً يكتمل صباه موزعاً بين أب يريد أن يجد فيه عرقته وأم قاسية تقاوم أن تقصص صباه مع بلد أبيه. رواية ذهنية في هجاء أمريكا التي تمثل مصدر الشرور في هذا الكون، نهى فيما ترى الرواية الشيطان الأكبر الذي يريد مملكة الحظيرة، وهي التي اخترعت وقدمت دكتاتوراً مثل صدام حسين من أجل أن تكمل السيطرة على منابع النفط. يظهر صدونان في الرواية: صوت البطل في الرواية وصوت شابة أمريكية تقدم في سيرتها البراهين على مقولة البطل المركبة. فهي تعيش مع جدة علية ربتها على حكايات الشعوب الأخرى بما فيها أساطير بلاد ما بين النهرين، الرواية مشوقة رغم عطاءها الواحد الذي يردد فيه المؤلف مقولة متشابهة. الرواية، من حيث الحكمة واللغة والبناء، تبدو على درجة من التماسك والإنقان، ولكن أنكارها تسقط في تبسيطية تفريها عن عالم يبدو

مظهر من خلالها التهجئات والعادات والتاريخ الذي يحضر هذه المدينة. ويحكى أن لاحظ ريادة في نسمة «رواية» التي يحضر بمدينة واحدة في عراق دواب أن يطن مشهد الرواية على عالم أهد من هذه المدينة، وبعض الروايات يحضر عالمه في بقعة محددة من هذه البقعة كأن تكون أريافها أو مناطقها الشعبية فلدنيا روايات عن الصورة وبغداد وكركوك والأنبار وكربلاء وأرياف كركستان، وجسيمها نمرز محاولة بكتابة حتى خصوصية فيه عبر التوغل في الخصوصية المحلية التي توظف فيها الذاكرة الشخصية وذاكرة المدينة ومتحليها الشعبي

فدلتا رواية هناك حاسم حلاوى (يا كوكشي) عن هوية انتسبها إلى ماضي الصورة بمرورله شفاقي، وبصيرفة إعادة تشكيله في منظومة من الرؤى والمستحضرات، إذ قدرا من الحماس المشوب بيرة الفخر المظمر بظهور في صريقة إعادة تركيب همة تشكل المدينة التي تعدو رسم شجرها خاصي الأبدى الذي يحاور أن يحكمه مخيل الكاتب فكان يبدو أكثر ثباتا من كل ما هو موجود فيه من أعمال أو حركة، والرواية يحاول التقيب في مكونات المكان فيكسكه إلى جبرلات صغيرة. تقنيات الرواية تعتمد أسلوب سرد يستخدم فيه الكاتب مجازات السمع والشم، البصر، هي محدب داب داعية تأويله تبدو للجنة استمراقها في الوصف التفصيلي أقرب إلى بحث في جغرافية هذه المدينة، ولكنه يختزل صورا شخصياتها لكي تطابق المودج النمطي للأبطال والبعاليث في تشكيل الشعبي. هذه الرواية تتأرجح بين مزاجين أو وجهتين. مزاج بحثي يتوخى الدقة ومتمعه الاكتشاف ولا يمتد على الذاكرة الشخصية فقط، بل الذاكرة الشاعرة عن المدينة بأحاسيسها وقمل حصورها التاريخي، والمزاج الآخر الذي يحكى أن تلمس فيه نغمة سياحية وطراقة، حرص الكاتب على أن يدهش القارئ بأفجيب الحكايات وعرايب الحالات وإسرافه في المص إلى المواقم السحرية، أصاح جثا من الجهد المعرفي الذي يمد على امتداد صفحات طويلة وفي هذه الرواية، على وجه الخصوص، نستطيع أن نذكر أن الشكل الفني إن قصر عن استعجاب مادته يصبح عبثا على المادة أو هو يحدث حلا في طريقة لإلحاح للعمومة فالكاتب

أراد أن يصوغ من مدينته أصورة يوب فيها الخيال عن الحقيقة، فالذكريات يتبنى أن تستقر في عالم حلقى عبي القارئ أن يأخذ بأقصى حالاته التعريفية لكي يتفرع عنه الألفة ويحطيه حق قدره، ونظامه التمثيلي يتردد بين موقف الهجاء وأسلوب الرومانس والهرل وفانتازيا الشعر والحاكاة لأدب السيرة. وهناك مصادر متنوعة رفق للكاتب في جانب من عمله، بإدخالها ضمن نسج عمله ليخرج بهذبات يتداخل فيها الأيديولوجي والاجتماعي بالتاريخي، فمن إشارات القصص لشعبي (ألف ليلة وليلة) إلى التصوير الدية والأعاني والرؤى الأسطورية إلى ما أنتج، خيلة الشعبية من أفكار روايات التمسك تتحول في هذه الرواية إلى محكي يخيل للكاتب دالة كعب ويعد رواية كصوت متوثر وراء مقولاته، إظهار نيكلولوجيا الشطار والعيارس داخل السيج الأسطوري للقص في بعض مواقفه، ولكن المدينة (البصرة) من حيث هي مكان تاريخي تبقى عصبية على الوصف المادي المجاهد، إنها موقع تبجيل وطخر على امتداد العمل ما كمنه، ويمكننا أن نلمس عبر رواية أخرى للكاتب من جيل آخر هو فصل حروبي دلت من ذي أن يرى مدينته كركوك بكل ما يمتلك من قدره عبي أن يرفع عنها تسمية تبجيل لماضي أو يجبر إلى الحكاية الأولى بسعد فاضل العراوى في روايته (آخر ثلاثكة) عن فكره العجبر الأخلاقي للمسؤولات والخبرات الشعبية، مما هو منظر من السيج الاجتماعي لمدينته يبدو في الرواية كمن يحسن في داخله عتبرا مجوقا يتجر على هيئة أعمال حروا لشخصيات مدينته ولجسمها يرب يصعبها المؤنفة بعبيقة تهكم قلمي مسترسلا في الهجاء إلى حدوده القصوى، ولا يبدو مسار القص بقدرته الفائقة على العيث بالتاريخ وجسمه أهزوءة، سخطا أنأسا عبي الماضي، بل هو يعضى يدافع عقله إلى الكشف عن تلك التواريخ لمشوهة لمدن تعبر أهواء أناسها ومواقفهم وأفكارهم ونفائهم دون أن يبال هذا التخيير جوهر المعتقدات ومنطقها. إن فأكتره تراكم بحثه في منطق الخرافة الذي يدير هذا العالم الصغير وذواقع اجتماع الناس واتحادهم في فعاليات جماعية الحكايا الخرافية تتحول في هذه الرواية إلى محكي مرتجل، ومن الخطأ أن تنسب رواية العراوى إلى ما يمكن أن سمية الواقعية السحرية، لأن مقولاتها الأساسية تقوم على

تسفيه عالم يحبط بين الواقع والخيال، فهي تشوّع تمازجها في إظهارهم على هيئة كاريكاتور يتكرر فيه المجتمع والأفراد ليؤثروا أذواراً مرهورة، إنها نوع من الكوميديا الشعبية التي لا ندعنا نزلت، إلى الحزن أو التأسي على جهل الناس وقلة عقلهم. إن على القارئ أن يصح نفسه عن التأمل في مغزى القفلة التي يعيشها أناس هذه المدينة، لأن الكاتب يحرك في فسحة من الحرية التي تمكنه من التهرب من منطق التبعية صميريا والشمور بمسؤولية الحنين والمواطنة. فكرة البطولة الجماعية والقدرة في هذه الرواية هي الهدف الذي توجه الرواية مسهم الهزء إليه ونعيت به، إنه يهجو أناس بلدته وعبرهم يهجو التاريخ العراقي مؤكداً مزاجاً روائياً فيه الكثير من الفرد والخصوصية.

ويوجه رهدى الداودي في روايته (أهل عام) ١٩٩٤ رسالة وفاء ومحبة إلى يفتته التي تبعد عنها أكثر من ثلاثة عقود. ورهدى الداودي كاتب كردى له إصدارات منذ نهاية الخمسينيات، نشر مجموعات قصصية ورواية وبحوثاً بالعربية والألمانية. وروايته هذه صليحت بالبحث في وقت واحد. يحكي الكاتب عن منطقة تعقد في وادي كفرنجة أحد المعالم الجبلية التي تربط كردستان العراق بالبحر. وتوضح قدرة هذه الرواية في أن تنقل عبر وسنة بداء كلاسيكي متماثل، طبيعة الحياة الجبلية في تكونها الاجتماعي الأول، من مجموعة بدائية أقرب إلى حياة الترحال والبداء، إلى مجتمع متوطن يحد صلاته مع المدينة الحديثة. ويدخل الكاتب إلى هذا العالم بعدة للتمكن من ماحقه قنيا ومعرفيا مع أن عريته تخذله في بعض المواقع، إلا

أنها لا تأتي في سياق ينبو عن جو الرواية الزاخر بعالم فطري يحمل بالجمال والسائلة والانسباب. يمكن أن يدرك الجهد المصرفي المبسّول في هذه الرواية التي ترقى إلى بحث سوسيولوجي دقيق في طبيعة هذا المجتمع ومكوناته البشرية وطقوسه وعاداته وأمرجة أناسه، دون أن يهمل التفصيل الدقيق للطبيعة. وتشكل النماذج البشرية في واقعته المخرقة أداة من أدوات القص الناجحة التي تختصر تاريخ منطقة تعيش مرحلة أقرب إلى البداء، وتحاول الاحتفاظ بقيمتها الإنسانية داخل كيان مصغر من كردستان والمؤلف مزج بين معرفته الشخصية بطبيعة مجتمعه والروايات التاريخية والبحوث الأنثروبولوجية. فكانت ملاحح الشخصيات بصورها الإنسانية أشد قرب من الواقع دون إسقاط فكري أو محاولة تقديمها بمثلة نموذج أدبي جاهز. فادنا الكاتب كليل إلى مجتمعه عبر نمهم عميق في بساطته لأناس يفتته، وعبر محبة وحنين يمكن أن تلصقهما في كل سطر كتبه

إن أردنا أن نخرج من قراءتنا مجموعة منتقاة من الأعمال الرائعة العربية التي كتبت في الخارج، باستفاج مختصر، فدا أن نقول إن تعدد تمازجها وصيغها الفنية ومسامحتها الاجتماعية، يشير إلى دخول الأدب العراقي المكتوب في الغربة، مرحلة من مراحل نضجه الإبداعي، فالرواية هي أكثر الأجناس الأدبية التي تؤسس طرقاً جديدة في التفكير، وتكتشف أساليب مبتكرة للتعبير مع حالة الوطن والنقش. فهي حوار وإعادة اكتشاف للبيئات التي استوطنتها العراقيون، وللوطن الذي عاشوه مرغمين

## هوامش:

سوريا ولبنان والصين وروسيا، واستمر أحياء في موسكو إلى أن توفي في العام ١٩٩٠

١ - مقدمة مجموعته القصصية الثانية مولود أصر ١٩٥٧ التي نشرت في الهند في طبعها الثانية، عدد ١٩٨٤

٢ - هنري برجون، المادة والذاكرة، د: أحمد حري ترقاوي، ص: ٨٥، شعيرات وزارة الثقافة السورية ١٩٨٥.

٣ - إدوارد سعيد، صورة ثقافتنا، د: هشام عيسى، الطبعة الفكرية، مطبوعات وعاشقون، ص: ٥٧، دار النهار بيروت ١٩٩٦

٤ - عبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، الجزء الثاني، ص: ٣٢

١ - يتفق مؤرخو الأدب في العراق ويهتم على جهود طاهر علي أن أول المجلدات الروائية التي ظهرت في العراق كانت لعمود أحمد السيد، وفي الثلاثة منها رويته جلال خالد التي كتب لؤلؤة ثقت عرائنها لعدة عراقية مرجوة ١٩١٩ - ١٩٢٣.

٢ - جون بيرجر وجهات في النظر، ص: ٨٥، د: قواز طريلسي، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية، تونس ١٩٩٠.

٣ - هاني قرمان يمد أن رجل عن العراق عام ١٩٥٥ في بلدان مختلفة

- ٧ - عبد الإله أحمد، الأدب القصصي في العراق، الجزء الثاني، ص ٣٣  
وزارة الإعلام العراقية - بغداد ١٩٧٧
- ٨ - زهير شبيب، غائب طعمة فرمان، دراسة مقارنة في الرواية العراقية، ص ٧  
دار الدكتور الأدبية بيروت ١٩٧٦
- ٩ - جمیع زهير شبيب، ٥٠ عملاً كان فرمان نقرأها في الصحافة المصرية والبنانية والعراقية نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وليس غنائها من الشغالات فرمان بالوقوف الأدبي والاجتماعي بالدرجة الأولى والسياسي بالدرجة الثانية.
- ١٠ - محسن جاسم موسوي، نزعة الحنا في القصة العراقية، ص: ٣١،  
الموسسة العربية للدراسات والنشر، مكتبة العامة - مكتبة البلدية بغداد ١٩٨٤
- ١١ - جورج بوكاشي، الرواية العراقية ص ٣٠٠، ص ١٧، دار
- المؤرث الثقافي - بغداد ١٩٨٦
- ١٢ - فهد جراح، رواية عن الأسى - رواية عن اليأس، مجلة الثقافة الجديدة العدد ١١ لسنة ١٩٨٧، ص ١٩٠.
- ١٣ - لقاء مع غالب فرمان أجريته مجلة الثقافة الجديدة نشرت تحت عنوان «البدايات، التكوين، المصير»، العدد ١٨٩ لسنة ١٩٨٧، ص ١٠٨
- ١٤ - جبرار جليل، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، د: محمد منعم عبد علي عبد الجليل الأزدي، ص ٢٤٠، مطبعة المطاح الجديدة - الدار البيضاء ١٩٩٦
- ١٥ - مريخيل باخين، الخطاب الروائي، د: محمد برادة، ص ١٣٠، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٧

ARCTIVU



## الرواية العراقية المهاجرة بين وطن ومنفى

فاطمة المحسن

أنت التسعينات من هذا القرن بجيل من الأدباء الجدد وسط العراقيين المهاجرين من بلدهم مد ما يقرب العقدين من الزمن وكانت الرواية وسيلة التعبير الأدبي التي احتلت حراً مهماً من مناجهم كما أن هذا العقد شهد نشاطاً روائياً بين الرعيل القديم من الكتاب الذين جربوا في أمدط مختلفة من الأجناس الأدبية.

وصدور مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية العراقية في الخارج، يؤشر إلى استقرار في وضع الكاتب العراقي المهاجر، استقراراً نسبياً نفسياً ومعيشياً. فالرواية تحتاج بين ما تحتاج، تطويراً في أدوات إدراك التجربة بأوجهها المتعددة في الحياة والأدب، وإلى صبر على الكيفية التي يشم فيها نقل هذه التجربة إلى حيزها الإبداعي. والحال يحتاج المجرب في هذا الميدان أدوات تمكنه من الإطلالة الواسعة على العالم الواقعي، وإلى منهج لتهديب ذاكرته وتطويرها للشفاد مع الخيال بشكل مبدع.

إن الاهتمام الجديد بالرواية يدل على تطور في الاتجاهات الإبداعية لدى الكاتب العراقي المهاجر، وإلى محاولة الخروج عن تقاليد الكتابة الأدبية العراقية القديمة، تلك التقاليد التي اهتمت بالشعر دون أن تعير كبير اهتمام إلى الكتابة القصصية، أو هي في أحسن حالها أثرت في إبقاء الكتابة القصصية العراقية دون موروث قصصي كلاسيكي.

تشكل الوعي بأهمية الرواية لدى الكتاب الذين غادروا العراق منذ مطلع

الشمانيات على أرضية ترى في التجارب الشخصية للكتاب أنفسهم أهمية استثنائية. فكل واحد منهم يحمل بجعبته ما يمكن أن نسميه أحداثاً يعز عليه إهمالها. فالعراق الذي غادروه كان يختصر تاريخاً بدا للناظر في تسارعه وكأنه يمضي بخطى حثيثة نحو الدمار. والأحداث التي عاشها أولئك الكتاب أو عايشوها كتجربة يومية لأناس بلدهم لا تنتظر الكثير لكي تفلت من الذاكرة. وكانت التجربة الروائية للكتاب الذين سبقوهم إلى الخروج مثل غائب طعمة فرمان، تنظر إلى الماضي بتسلسل حقه التاريخية، وهي تتفاعل ببطء مع المكونات الجديدة لحركة الواقع السياسي والاجتماعي المحتدم في العراق. فعائب طعمة فرمان بدأ روايته الأولى في الخارج «التخلة والجيران» (١٩٦٤) وبمكثنا أن نعتبرها أول رواية عراقية بالمعنى المتكامل للرواية، مسجلاً أحداثاً أعقبت الحرب العالمية الثانية. وكل رواياته اللاحقة كانت تطوراً كرونولوجياً لحقب تاريخية تعاقبت على العراق وغيّرت في نسجه الاجتماعي وفي مكونات سايكولوجيا أفراده. وقبل أن يموت أصدر فرمان آخر رواياته «المركب» (١٩٨٩) التي بدأت للنو الدخول في عالم منتصف السبعينيات، أي الحقبة المظلمة المسمّاة بالحرب اللاحقة، حيث اتجهت السلطة إلى حفر موتها داخل انكسار الاجتماعية لعراق لتسجيل البدء بصعود الشرائع الجديدة في المجتمع، تلك التي تعبر على يدها ملامح هذا المجتمع وتضاريسه الروحية.

ولأن فرمان لم يكن قادراً في زوراته المتعاقبة إلى العراق، خلال تلك الفترة، من أن يرصد بشكل دقيق طبيعة تلك التطورات الخطيرة. بقيت شخصيات روايته «المركب» يحف بها غموض كبير، كما أن أحداثه متوارية وراء ضبابية قولها ومتناقضة مع منهج واقعيتها التي بقي أميناً له في كل رواياته. ومع أن حساسية غائب ودريته أعانتاه كثيراً على أن ينفذ من مأزق عدم معرفته الحميمة بمكونات هذه الحقبة، إلا أن عمله الأخير لم يصف الكثير إلى تجاربه الروائية الأخرى.

الرواية التي بدأت على يد فرمان في الخارج، كانت تحاول أن ترى العراق من منفاها البعيد في أوضح صورة، وكانت استعادته تقتضي الوقوف عند زمن المغادرة الغالت من بين يد المهاجر دون رحمة، لذا كان فرمان وفياً ليس فقط إلى ماضيه الشخصي بل إلى ما لم يشبعه من تجربة فنية تركها في الخمسينات وغادر

بلده، فكانت رواياته امتداداً للنجارب القصصية التي كتبها هو وزملاء مرحلته وعلى وجه الخصوص عبد الملك نوري وفؤاد التكريلي، ويمكن أن نلاحظ أن أبرز روايتين صدرتا لجيل الخمسينات «الأنخلة والجيران» و«الرجع البعيد» (١٩٨٠) لفؤاد التكريلي لم تغامرا فنياً خارج تخوم مرحلتها الخمسينية، بل كانتا تستعيدان ما فاتهما من أساليب، أو بكلمة أخرى تسعيان إلى تأسيسات في رواية كلاسيكية تأخرت بعض الوقت عن أن تستكمل ملامحها. فالتكريلي الذي أصدر روايته الأولى في الخارج أيضاً، وتلك مغارقة جذيرة بالانتماء، كان يكتب عن زمن ستهي بأدوات فنية تعود إلى الخمسينات، وكأنه يسعى خارج نزعات الحداثة التي بدأت في هذا الوقت في العراق على أصعدة مختلفة وبقت نماذجها ضعيفة في الميدان الروائي.

الرواية العراقية التي كتبت في الخارج في حقبة الثمانينات من قبل من غادروا وطنهم للتو في وضع صطري، كانت تعاني من مشكلات حقيقية، من بينها أن أكثر كتابها لم يكونوا روائيين في السابق وأن تجربتهم الروائية كما الحال بالنسبة إلى فاضل العزاوي على سبيل المثال، لم تسب إلا في طلال مشرب كناية أخرى. وكان عليهم الإجابة عن الأسئلة التي يحير «تفسير» لايدولوجيا على الإجابة عنها: كيف حدث الذي حدث في العراق ومن المسؤول؟ فمعصية استيعاب الكاتب الروائي للحدث التاريخي تحتاج بين ما تحتاج إلى فترة زمنية للاعتمال معرفياً ونفسياً، وهي تناقض رغبة عارمة بتسجيله قبل أن يفلت بأحداثه المنظورة، أحداثه التي ما زالت ماثلة أمام الكتاب كتجربة خاضوها وحدثت مصيرهم ومصير وطنهم التراجيدي. كما أنها تحتاج إلى فترة طويلة للابتعاد عن النظرة الفرعة إلى فكرة المنفى أو الإقصاء عن الوطن. والتناقض الحاصل بين إحساسهم بأهمية تجاربهم الشخصية التي ترقى إلى النموذج الاستثنائي، وبين وعي الحدث التاريخي بآلياته المعقدة جعلت هذه الأعمال تفقد القدرة على إيجاد معادلة ناجحة بين الطرفين. والسؤال الذي بقي معلقاً في إطار الرواية العراقية إلى يومنا هذا، كيف ننظر إلى التاريخ باحتدام أحداثه داخل الذات الفردية، وفي شمولية آلياته كحالة مستقلة؟ أو كيف يقيض للمبدع الجمع بينهما عبر نماذج من الأحداث والشخصيات الروائية المركبة من نسيج تتألف فيه عناصر المعرفة والخيال والحدوس الشخصية.

### رواية التسعينات: البداية والممكنات

ضمن إصدارات التسعينات الروائية سنختار ما يمكن أن نعتبره نموذجاً في الكتابة الجديدة. الكتابة التي يمكن أن نقول عنها إنها تتلمس حالة من التعايش مع المستقر الجديد. والتعايش هنا يتمثل في طريقة استيعاب المكان الجديد كبديل عن الوطن. هذا الاستيعاب أو الاستقرار لم يكن متوافراً لدى الكاتب في سنوات هجرته العشر الأولى، فهو معرض باستمرار إلى مشكلة الاقتلاع أو الشعور بوجوده في مكان طارئ سيغادره قريباً. والاستقرار لا يعني قبول المهاجر بانتمائه إلى المكان الجديد، بل قبوله بفكرة الهجرة على أنها حقيقة مستقرة في حياته. عند هذه النقطة الحساسة تشكلت أنماط من الكتابة التي نعني بمصطلح الهجرة ذاته كحالة إداعية توجه نظم تفكير الكاتب وتلون وعيه بمكوناتها. ولا بد للروائي والحالة هذه. من أن يتحارب مع الخبرات الجديدة لثقافته وحساسيته خارج أطرها المحلية. هذه الخبرات تبقى في كل الأحوال منسجمة بفرضيات الواقع الذي يبقى دائماً متأرجحاً بين الماضي والحاضر، من المستقر الجديد ووهم العودة إلى الوطن، وتتمدد في أشكال من الصراع والاختلاف مع الحاضر. وقد يتخذ هذا الصراع أشكالاً من الإصرار على إلغاء الحاضر ونهيمته في وعي الكاتب عبر الاستغراق في العودة إلى الماضي. وإن قصص للكاتب الانطلاق من مكان إقامته البديل فإن أمامه مشكل التكرار لهذا المكان الجديد وشعوره بالإقصاء عنه.

وينعكس قلق الكتابة المهاجرة في حيرة فهم الكتاب لواقعهم الجديد، وفي الوقت ذاته معاناتهم من مشكل إعادة تشكيل ماضيهم روائياً، فالماضي يتحول بمرور الوقت إلى وهم تبقية مائلاً رغم العودة المستحيلة إلى الوطن. والوطن بالنسبة إلى من غادره قسراً تقيم تضاريسه الحقيقية لتحل محلها تضاريس متوهمة. أو هو في أحسن حاله ذلك الذي غادرناه يوماً وترسخ كحلم في ذاكرتنا.

في نهاية الثمانينات صدرت رواية متميزة اسمها «امرأة القارورة» لكاتب جديد هو سليم كامل مطر. فعل البطولة فيها يقوم على ثيمة العودة إلى الوطن أو التوطن في المتن. ولأن هاتين الثيمتين أقرب إلى الوهم والاستحالة في نازع المتن، فالبطلة المرأة تتحول إلى رمز أو خرافة يمكن أن يتخيلها الراوية تلك القدرة على أن تسكن قارورة تعبر البحار والمحيطات دون مساهلة من حدود أو

قانون جرمي. المرأة الأسطورية التي يحملها الهارب من وطنه في قنية صغيرة يرثها الأبناء عن الآباء، تصل إلى جنيف ليبدأ البطل من خلال حكاياتها رحلة العودة المضادة إلى الوطن، هذه الرحلة الافتراضية هي استعادة لخزين ذاكرة فردية وجمعية، ذلك لأن العلاقة بينها وبين الشخص الوافعين تحمل بين طياتها ربطاً بين الحاضر والماضي الموروث، فالأسطورة تمثل الذاكرة الجمعية للأجيال العراقية السالفة. وهنا تبدأ تعاقبات السرد بين الحقيقة التاريخية والتخيل الأسطوري. استطاع المؤلف أن يكشف التجربة الشخصية بتدوينه ما يشبه اليوميات لرحلة الخلاص أي رحلة الهروب من الوطن، وباقتراجه من أسلوب رواية الفروسية أو المغامرات، حدد معالم تلك الدورة التي تنطلق في البحث عن مخرج للنفاذ من الوطن خوفاً من الموت في ساح الحرب أو الإعدام لتعاود التوجه إلى الوطن عبر الإيغال والفوضى بعيداً في استطلاات الحكايا المجازية والشعرية التي تروي التاريخ محسراً.

دائرة الإحالة في الرواية قائمة على تنافع مسيرة الرس الذي ينتقل عبره البطل الدونكيشوتي من رحبه إلى أخرى، وهي في جسد من حوائبها إبحار في ذاكرة الماضي التاريخية وفي زمن السطلي الصيكلولوجي براهه، أي زمن المنفى.

وإذا كانت مهارة القصص تعني القدرة على أن تشد القارئ إلى ما سبق أن سمع به واختزنه في ذاكرته، فإن لهذه الرواية تلك الميزة التي لم تحاول أن تسجل الوقائع بحس التهويل المأساوي والبكائيات. بل دخلت من بوابة هجة الحياة وفنتتها وحاولت معرفياً تقليب بعض أوجهها. ولعلها من بين روايات قليلة تطرقت إلى تجربة الحياة خارج الوطن بإحساس من يدرك قيمة هذا المكان وتلمس مكان الجمال فيه.

البطلة في هذه الرواية تعود مرغمة بأمر من دائرة الهجرة، وعودتها بهذه الطريقة تحمل أكثر من دلالة، أولها أن فكرة العودة مجازية لأن وجود هذه المرأة أصلاً مجازي، والدلالة الثانية تفترض اقتراباً من فكرة الانقطاع عن الوطن لأن وجودها يحقق إمكانية نوال الماضي وتجده في ذاكرة الحاضر.

ولعلنا لا نبالغ إن تصورنا أن الذاكرة في رواية المنفى تشكل عماد القصص ومادته الأساسية. والذاكرة إن شئنا لها تعريفاً، بحسب الموسوعات

السوسولوجية، هي حفظ الذات لتنتج تفاعلاً مع العالم الخارجي مما يجعل في إمكانها توريد واستخدام هذه النتائج في نشاط لاحق، وتصنيفها وربطها في أنساق. وهي الكل الإجمالي للنماذج الذهنية للواقع التي تشيّد ذات معينة.

والذاكرة الروائية والحالة هذه تستخدم نموذجها الذهني في تشييد عالمها الروائي، ويختلف الروائيون الذين انقطعوا عن وطنهم في طريقة تصنيف خزين ذاكرتهم عن الوطن، واختلافهم يتحدد في طريقة معالجة ما يمكن أن نسميه المادة الأولية للذاكرة، فالواقع في حقيقته هو غير الواقع المتخيل روائياً مهما اقترب منه الكاتب أو حاول توثيقه بصورة فوتوغرافية. لأن المادة الروائية بتفصيلها هي عالم يتخلق من جديد في ذات الكاتب بما تمليه مشاعره ومواقفه وحساسياته.

والذاكرة تغدو في الكثير من كتابات المسمى إعلان هوية وانتساب، انتساب لا إلى العراق ككل بل إلى مدينة محددة، أو بقعة عاش فيها الكاتب مرحلة من حياته. ويمكننا أن نسح ريادة سببة في عهد الروايات التي تختص بمدينة واحدة في العراق دون أن يظل مشهداً على عام أبعد من هذه المدينة وبعضها يحصر عالمه في بيئة محددة من هذه البقعة كأن تكون أريافها أو ماطقها الشعبية. فلدينا روايات عن البصرة وبعدها وكركونك والامبار وكريلاء وأرياف كردستان، وجميعها تعزز محاولة الكتاب خلق خصوصية فنية عبر الإيغال في الخصوصية المحلية التي توظف فيها الذاكرة الشخصية وذاكرة المدينة ومتخيلها الشعبي.

ربما تدلنا رواية جنان جاسم حلاوي «ياكوكتي» عن هوية الانتساب إلى الماضي بموروثه الثقافي، وبطريقة إعادة تشكّله في منظومة من الرؤى والمعتقدات. إن قدراً من الحماس المشوب بنبرة الفخر المضمر في هذا العمل يظهر في بنية تشكّل المدينة الأبدية، الرمز الكلي، أو المكان الذي يبدو أكثر ثباتاً من كل ما يموج فيه من اعتمال وحركة. والرواية التي يكتبها حلاوي عن مدينته البصرة، محاولة في التنقيب داخل المكان بتفكيكه إلى جزئيات صغيرة.

تقنيات الرواية تعتمد أسلوب سرد يستخدم فيه الكاتب مجسات السمع والشم واللمس، وهي مجسات ذات فاعلية تأويلية تبدو لشدة استغراقها في الوصف التفصيلي أقرب إلى بحث في جغرافية هذه المدينة، صورتها كما تبدو كأرض ثابتة ساكنة تمر الخلائق عليها فتتغير وفق قوة حضور هذه التضاريس.

إن من يتابع هذا العمل عليه أن يجد متعة في تفتيت الموجودات إلى أجزاء صغيرة لإعادة تشكيلها. والكاتب قدر ما يستغرق في الوصف التفصيلي للمكان، يبحث في النموذج النمطي للشخصية الذي يختزل تضاريس كثيرة من تاريخ وملامح أبطال مدينته، فيبدون لشدة ابتسارهم وسائل إيضاح في تثبيت مقولة الكاتب أو ثيمته الروائية أو مقولة المدينة التاريخية.

ومن قاع شط العرب يبدأ جناح جاسم حلاوي وصفه المخلوقات الهلامية التي تسكن هذا الخليج المائي، وكان كتابه يفتح على متخيل بدء العالم.

الطابع الإخباري السردى ينكشف عن مشهد لعالم سحري، عالم الدهشة الأولى الذي ينقب في تكوين المخلوقات بشكلها البدني، الزواحف والطيور والأسماك التي تبدو في مشهد النص وكأنها نخص نريد ما زال ماثلاً لأناس هذه المدينة الذين حلوا فيها بعد أن سكنت أرواحهم في قاع هذا الشط. فيستعيد الراوية عبرهم الماضي ساكناً، كل حركة فيه تمضي كما تمضي الصور المتحركة في المصباح السحري، عاصفة لا يظهر منها هيئتها العامة اكسهم يحومون بصورهم السرابية وقد انفصلوا عن ماضيهم مُنع، فليسوا مسوح الأشياء الحاضرة.

فبدء الخلق لهذه المدينة يأتي على شكل مسخ للكائنات البشرية أو عودة إلى الطينة الأولى للتكوين، النقاء الأنثى بالذكر في سيورتهما الهلامية التي تمحو الصورة الإنسانية لتحل محلها صورة شعرية مكثفة لذلك العهد الذي يؤلف أبدية هذه المدينة، أو ديمومتها وقوة انبثاق دورة الحياة ومواتها فيها.

ويشبح المشهد الساكن في حركة الرواية لصوت الراوية أن بمعن في الوصف، مذكراً بأنضج تجربة قصصية عراقية أسس عبرها محمد خضير معالم فن فيه اختلاف جذري عن كل من سبقوه إلى هذا الميدان. وحلاوي منذ بدأ تجاربه الأولى في النص كان لصيفاً بتجربة ابن مدينته بمكونات عوالمها وبلغتها ومناخاتها، وهو في هذه الرواية منتب إلى دورة الزمن التاريخي كخطاب ايديولوجي، يلتقط عبره مسار الأحداث والشخصيات. فمن زمن الباشوات والأغوات، إلى الزمن الهامشي أو زمن الأبطال المهمشين الذين يتولون عبر مسار الرواية محاولة كتابة هذا التاريخ وتغيير متعارفاته.

وعبر شخصيته الرئيسية يتحرك الزمن الذي يسميه زمن سلمان العبد أي زمن الصعاليك والفقراء في هذه المدينة، ماراً بلوحة بانورامية لمدينة يحل فيها الأعراب من كل ساحل ومكان يتقاسمون هواء البصرة المحمل بالرطوبة والحر والمطر بانفجارات لا تنفي على سكون أو ركود. وعندما يبلغ شط العشار نهراً في الضفة التي حل فيها الانكليب كفانحين، يقدم سيرة المقاومة الشعبية لهذا الحضور الجديد، وهي سيرة غائصة هي منطوقها الشعري متحلبة بأفعال التورية والاستعارات. وفي دورة انتقاله من الليل إلى النهار حين يصفي الناس الحساب مع المستعمرين، يدخل إلى مشهد الجسر الذي يعبره القاريء إلى تاريخ جديد هو المرحلة الملكية، عندها يلوح الانقسام الطبقي على أشده بين ضفتي العشار. هنا جنة الباشوات والأغوات والطبقة المرفهة التي تستقبل الملك، وهناك الفقراء والعمالة التي تتفرح على أناس هذا لا تستفت. ونصير شخصية داود العبد الأعور التي تنذر بخاب البصرة، وهي انقذلة بسطيع عمرها المؤلف أن يلهم بأطراف أفكاره المبعثرة ومنحيل مدينته الشعبي، مارحاً بين وبين التاريخ الحديث الذي يوقت لظهور الفكرة الماركسية في مدينة مطاردة من قبل الشرطة والقوى المحافظة، والتي تنتهي بحفظ لاشهاد حيث نتصهي فيه شخصيتنا علي بن محمد قائد ثورة الزنج وعي حمدي أو علي الأعرج الذي يقتل في مطاردة للشرطة.

وتحار رواية «ياكوكتي» بين مزاجين أو وجهتين: مزاج بعثي تنقيبي يتوخى الدقة ومتعة الاكتشاف ولا يعتمد على الذاكرة الشخصية فقط بل الذاكرة المشاعة عن المدينة بأجناسها المختلفة وثقل حضورها التاريخي، والمزاج الآخر الذي يمكن أن نلمس فيه خفة سياحية وطرافة. إن حرص الكاتب على أن يدهش القاريء بأعاجيب الحكايات وغرائب الحالات وإسرافه في المضي إلى العوالم السحرية، أضاع جانباً من الجهد المعرفي المضني الذي بذله على امتداد صفحات طويلة. والذي يهمه هو أن يصوغ من مدينته أسطورة يتوب فيها الخيال عن الحقيقة. فالذكريات ينبغي أن تستقر في عالم حلمي على القاريء أن يأخذ بأقصى حالاته التخريبية لكي يتزع عنه الإلفة ويعطيه حتى قدره.

إن نظامه التخيلي يتردد بين مواقف الهجاء وأسلوب الرومانس والهزل

وفانتازيا الشعر والمحاكاة لأدب السيرة، وجانب منه مشروط بفكرة تعدي النص أي أن النص يتعدى ذاته ليبنى صلاته بمحاور دلالية عبر نصوص أخرى، فهناك مصادرة مختلفة وفق الكاتب في جانب من عمله على توظيفها ضمن نسيج روايته ليخرج منه بخطابات يتقاطع فيها الإيديولوجي بالاجتماعي بالتاريخي بالخطاب اللغوي، فمن إشارات القصص الشعبي وألف ليلة وليلة إلى النصوص الدينية والأغاني والرؤى الأسطورية إلى ما أنتجته المخيلة الشعبية من أفكار وزوايا التقاط تتحول في هذه الرواية إلى محكي تخيلي للكاتب ذاته يبحث من خلاله عن لغة طليقة تملك زمام الانتقالات وتعتمد في بعض من مواقعها إلى إظهار سايكولوجيا الشطار والعيارين داخل النسيج الأسلوبي للنقص.

هذه الرواية استغرقت من الكاتب جهداً وصبراً يعكس قدرة على إدارة مشروع روائي لا يستخف بالرواية ولا يعتمد الخدوش والتصورات السهلة عنها.

ويمكننا أن نلمس عمر رواية أخرى لكاتب من حبل لحر هو فاضل العزاوي ذلك الميل إلى أن يرى إلى مدينته بكونها مملكة من قدرة على أن يرفع عنها قدسية تبجيل الماضي أو خضوع إلى المكائد الأولى فاضل العزاوي في روايته «آخر الملائكة» يظهر نزوعاً إلى عرثية الصرح وفناريه الحلات في استعادة حالة مدينة مثل مدينة كركوك. ولكنه يستخدم ذاكرته الشخصية لتصوير مشهد مدينته بكل ما تملك عدته من سخرية وهزء بتاريخها وبشخصياتها. وهو لا يتم تحديد معالمها وتضاريسها إلا بالمقدار الذي يخدم مقومات العمل الروائي الذي يقوم على الوحدة والتماسك ونمو الشخصيات واكتمالها، في حين يقوم عمل جنان جاسم حلاوي على التشظي لا الوحدة والتهرب من توضيح معالم أبطاله باعتبارهم ممثلين لقولة عن تاريخ مدينته ترجح اعتقاده بمن هم الأجدر بكتابة هذا التاريخ. وقد ما يوكل حلاوي إلى اللغة مهمة أساسية في صياغة بنية روايته، يهمل العزاوي البناء اللغوي باعتباره وسيلة تعبير لا تشغل القارئ عن مقاصده الأخرى التي تدخل المتعة بين أهم مكوناتها، وهذا يندر أن يتحقق في رواية عراقية.

يبتعد فاضل العزاوي في روايته عن فكرة التبرير الأخلاقي للمقولات والخرافات الشعبية، فما هو منظور في النسيج الاجتماعي يحمل في داخله عنصراً مجروحاً يتفجر في الرواية على هيئة أفعال خرقاء يضعها المؤلف بصيغة نهكم قاس

مسترسلاً في الهجاء إلى حدوده القصوى. ولا يبدو مسار القص بقدرته الفائقة على العبث بالتاريخ وجعله أهزوة، سحطاً أو ألماً أو تأسيماً على هذا الماضي، فكاتب مثل العزاوي لا تحركه دوافع وجدانية أو عاطفية، بل هو يمضي بدافع عقلي إلى الكشف عن تلك التواريخ المشوهة لمدن تتغير أهواء أناسها ومواقفهم دون أن يطل هذا التغيير جوهر المعتقدات ومنطقها. ذاكرته تراكم بحثه في منطق الخرافة الذي يدبر هذا العالم الصغير ودوافع اجتماع الناس واتحادهم في فعاليات جماهيرية. فالأساطير والحكايا الخرافية تتحول في هذه الرواية إلى محكي مرتجل، نوع من الكوميديا الشعبية التي لا تدعنا ننزلق إلى حالة من الحزن أو الإحساس بتراجيديا وضع ما. إن على القارئ أن يمنع نفسه من التأمل في مغزى تلك الغفلة التي يعيشها أناس هذه المدينة، لأن الكاتب يتحرك في فسحة من الحرية التي تمكنه من التهرب من منطق لشعبية ضميمياً والشعور بمسؤولية الحنين والمواطنة أو مشكلة الانتماء الذي يترتب عنه منطق المحاكمة العقلية لمسيات ما آلت إليه حال هذه المدينة ذلك الذي اعتد الكاتب المنهي أن يبقى أسيره.

فاضل العزاوي في هذه الرواية لا يريد أن يصنع كوميديا سوداء كما قد يشرأى، بل هو يستعيد الذاكرة الجمعية على هيئة رواية هزلية. والفرق بين الاثنين، بحسب برغستون، هي خلو الثانية من بعدها المأساوي وعبثها بالأفكار والتصورات عبثاً طعولياً، في حين تشترط الكوميديا السوداء تأملاً في الحالة. كما أن من الخطأ أن ننسب رواية العزاوي إلى ما يمكن أن نسميه الواقعية السحرية، لأن مقولاتها الأساسية تقوم على تسفيه عالم يخلط بين الواقع والخيال فهي تشوه نمادجها بالمبالغة في إظهارهم على هيئة كاريكاتور يتنكر فيه المجتمع والأفراد ليؤدوا أدواراً قراقوزية.

الآزمنة والأماكن في هذه المدينة خرافية قدر ما هي واقعية، وواقعتها تنبئ في رصدها محطات حقيقية في سيرة مدينة كركوك: الانتفاضات والحركات الدينية والأحزاب السياسية والتكتلات والثورات وسيرة الأفراد وتطور المدينة، وهي محسوبة بدقة، ولكنها تظهر على شاشة كما يظهر خيال الظل في مسرح بدائي. فالكاتب غير مهتم بتجليات الحالة الإبداعية للخيال الرومانسي، تلك التي تدخل فيها العاطفة والوجدان وجمال اللغة. صنعة الأدب النخبوي الذي يتمركز على

نسج من الرمز والدلالات ليظهر الجمال الخفي للواقع، فهو معني بصياغة ملحمة تندر بمادة الواقع بطريقة المبالغة في إظهار عيوبه.

ما من طقس ديني أو سياسي، فردي أو جماعي مرت به مدينة كركوك، كما بقية مدن العراق، دون أن يرصده الكاتب بخفة ومرح، مستفيداً من كل ما من شأنه أن يتحول إلى شاذ وغريب ومنظر في أفعال هذه المدينة: مراسيمها ونذورها، تظاهراتها وتجمعاتها، حروبها وأخلاقها تتحول إلى مادة للنتكر المضحك الذي يبعث على السخرية.

الشخصية الرئيسية حميد نايلون، لنلاحظ مفارقة الاسم، تمضي به الأيام من سائق في شركة النفط الإنكليزية إلى قائد لثورة مسلحة وسجين وبطل سياسي ومعجزة أرضية. لكل بطل من أبطال معجزة م. تدرجه قائداً ومنتخباً من قبل الجماهير. وكما هو حال الشيوعيين ورجال الدين وفادة الأحزاب اليسارية والضباط يصنع لهم الكاتب مسمح أصح لمنهاة عشة فكرة البطولة الجماعية والفردية في هذه الرواية هي الهدف الذي يوحه الرواية سهام الهزم إليه وتبعث به. إنه يهجو أناس مديته وعصرها يهجو التاريخ العراقي مؤكداً مزاجاً روائياً فيه الكثير من التفرد والخصوصية، فهي رواية ممتعة تشد القارئ إلى آخر جملة فيها عبر بناء محكم يتابع نمو الشخصيات والأحداث والأماكن والأزمات بدراسة وتمكن.

### العودة إلى الواقعية أو الإخلاص للبيئة الأولى

ضمن السياق الروائي العراقي في الخارج تبدو العودة إلى الرواية الواقعية أسلم تعبير عن مفهوم الإخلاص للبيئة واحتفاء المهاجر بوطنه. لذا ظلت الواقعية تعاود الظهور في الرواية التي كتبت في المنفى وبأشكال شتى. ونزعة إظهار محلية الأدب والتصاقه ببيئته الأولى تقتضي في جانب من جوانبها، تصوير هذه البيئة بأمانة وبأكبر قدر ممكن من أدوات المحاكاة للواقع. فالعمل الروائي في نزعته الواقعية أو الطبيعية في أحيان، يحقق القدرة على توضيح الغاية منه كرسالة وفاء ومحبة للبيئة الأولى. كما يأتي ضمن أهداف الرواية التي يكتبها المهاجر هدف آخر هو إعادة اعتبار للصيغ الكلاسيكية في الكتابة التي تعاني من ضعف في التقليد

## الروائي العراقي.

التاريخ الروائي العراقي يفتقد إلى ما يمكن أن نسميه التأسيس الكلامي للرواية الذي يقوم على مشهد للقصر شمولي وفي الوقت ذاته تفصيلي ينتب في الخصوصيات المتنوعة للبيئات العراقية. فكانت المحاولات الروائية إلى الستينات أقرب إلى القصص الطويلة منها إلى الروايات، التي لم تشبع ذلك التنوع الخصب في المجتمع العراقي، والكثير من التجارب التي لحقت هذا التاريخ كانت تطل على مشهد محدود من بيئات معينة.

فطبيعة التنوع الجغرافي والاجتماعي للعراق بإثنياته المختلفة لم تظهر إلى اليوم في رواية واحدة، وبقيت التجارب الروائية بصيغها التقليدية والحديثة لصيقة بالمعرفة المحدودة للكتاب أنفسهم سيئاتهم الأولى وحتى الذين حاولوا الخروج إلى فضاء أرحب من حصصهم الاجتماعية الأكثر خصوصية كانوا يتحركون على مسافة تنأى بهم عن معرفة لدقيقة مكونات هذا الواقع الجديد.

وإن كان لنا أن ننصوّر أن رواية مربيين لوسائل الساجعة التي تدلنا على الطبيعة الاجتماعية نند معين، وسابكولوجيا أفرادهم وجموعه، فإن ما نشهده الآن من محاولات الكتاب في أداء يمعن في إظهار واقعياته صيماً، يأتي في سياق تلك الرغبة المحمومة لتصوير الحياة بدقة دون تداخلات العنود الروائية الجديدة التي قد يظن أنها تخرف الكاتب عن رسالته. وسواء أصاب ذلك التصور هدفه أم بالغ في التحويل على هذا الأسلوب، فهو في رواية مثل رواية المنفى، أدى وظيفة استكمال العاية التي حاولت الرواية العراقية منذ بداياتها التركيز عليها، وهي أن تكون أمينة للواقع.

في الخارج نستطيع التعرف على طيف من التنوع الخصب في باناروما الحالة العراقية وعلينا أن نقرأ تلك الروايات على أنها شهادات على غياب الوطن، وحضوره على أشد ما يكون في وجدان الكتاب وتجلياتهم الإبداعية.

لنحصر محاولتنا في هذا الميدان على قراءة رواية «أطول عام» لزهدي الداودي الصادرة في ١٩٩٤. والداودي كاتب كردي أصدر مجموعات قصصية وبحوثاً وترجمات عن الألمانية. وهذه أول رواية له، صدرت بالألمانية وبالعربية في وقت

مقارب . وهي تقدم إلينا مشهداً اجتماعياً عراقياً كان غائباً عن إمكانية مقارنته روائياً حيث تجري أحداثها في شمال العراق ، في كردستان التي تمتد على أرض جبلية تطبع أناسها وعاداتهم وطقوسهم بطابعها الخاص . زهدي الداودي في روايته بمعن في إظهار الطابع المحلي لمنطقة تمتد في وادي كفران ، أحد المعابر التي تربط كردستان العراق بالموصل .

وتتوضح قدرة هذه الرواية على أن تنقل عبر وحدة بناء كلاسيكي منماسك ، طبيعة الحياة الجبلية في تكوينها الاجتماعي الأول من مجموعة بدائية أقرب إلى حياة الترحال والبداءة ، إلى مجتمع متوطن يمد صلاته مع المدينة الحديثة .

يدخل زهدي الداودي في عمله هذا إلى الكتابة الروائية بعدة المتمكن من مادته فنياً ومعرفياً . ومع أن عربيته تخذله في بعض المواقع ، إلا أنها تأتي في سياق لا ينبو عن جو الرواية العام الزاخر بعالم قطري يجعل بالجمال والبساطة والانسياب .

يمكن أن ندرك الجهد العملي المبذول في هذه الرواية التي ترقى إلى بحث سوسيولوجي دقيق في طبيعة هذا المجتمع ومكونات قواه البشرية وطقوسه وعاداته وأمزجة أناسه . فالكتاب يبدأ من مراحل تشكل مقوماته الاجتماعية في ظل الدولة العثمانية وصولاً إلى المرحلة اللاحقة بنشوء الدولة العراقية ، مسلطاً الضوء على طبيعة التحالفات العشائرية ومفاهيم الناس ودرجة تقبلهم لفكرة التحديث المدني ولولائهم للمجتمع الأبوي ، معرجاً على مكانة النساء والمحاربيين والرؤساء العامة . وهو يحملي في تفصيله إلى مآكلهم ومشاربهم وأسلوب إنتاجهم وطرق إدارتهم لفكرة العيش والتوطن . دون أن يهمل التفصيل الدقيق للطبيعة التي يعيشون في كنفها بما تحويه من أنهار وجبال ووديان وحيوانات . وتشكل النماذج البشرية في تلك الواقعية المفرطة في تصويرها حالة الناس أداة من أدوات القصة الناجحة التي تختصر تاريخ منطقة تعيش على الفطرة والبساطة وتحاول الاحتفاظ بقيمها الإنسانية داخل كيان مصغر من كردستان . ومع أن أحداث الرواية لا تعتمد على الذاكرة الشخصية باعتبارها جرت في فترة تسبق بداية هذا القرن وتمتد إلى مطلع عشريناته ، بيد أن من المفترض أن المؤلف مزج بين معرفته الشخصية بطبيعة مجتمعه وبين الوقائع التاريخية والبحوث الأنثروبولوجية

عن مكونات هذا المجتمع. وكانت ملامح الشخصيات بقوة حضورها الإنساني أشد قرباً من الواقع دون إسقاط فكري أو محاولة لتقديمها ممثلة لنموذج أدبي جاهز.

زوراب كبير عشيرة وادي كفران يمثل الأب الرؤوم الذي يستخدم عقله بحكمة لصيانة الحياة والمحافظة على كيان المجموعة التي يقودها، وهو بتوج ابنه أبرز المقاتلين رئيساً للعشيرة بناء على مطلب من الباب العالي الذي توصل إلى أمر تنظيم صيغ ثابتة للتعامل مع مناطق نفوذه ولتسهيل جباية الضرائب، وعبر تلك الرغبة التي ينظر إليها الكاتب من زاوية التقاط تتجنب الخوض في أمر الصدمات الاجتماعية الكبيرة، وترى إلى الحالة باعتبارها جزءاً من حركة التطور الطبيعية، تجري أحداث روايته معتمدة الحوار في توضيح معالم الشخصيات وفي ردود أفعالها. ويستخدم مجلس السمر واللقاءات العائلية وحنوس الأفراح في تسليط الضوء على نوازع الناس وأكدرهم ومعنفاتهم. وتحتل علاقة المرأة بالرجل أو العلاقات الجنسية جانباً مهماً من روايته. وسويج فيه شيء من المرح الخفي يتعرض إلى الحياة البسيطة لهذا المجتمع الودي راعي الذي يتعرف صيته على الجنس مع الحيوانات وبدخولها كسكان دجولتهم في طفوس الحب الرومانسي مع المرأة في الحقول وبين مسحات الأودات الهادئة. ويسجل دهشتهم الأولى عند الدخول إلى الأماكن الأكثر تمديناً من قراهم الجبلية الأولى.

إن قارئ هذه الرواية يتعرف على كاتب يستطيع أن يوحد بين مزاجه الشخصي المبسط دون تكلف، ومراج الرواية الذي يحفل بالتماذج الإنسانية الأقرب إلى حياة العطرة والعفوية، وهذا التوحد يجري دون شك عبر تفهم عميق في بساطته لأناس بيته ومحبة وحنين يمكن أن نلتمسه في كل سطر كتبه عن هذه البقعة التي قادنا إليها كدليل يملك مفاتيح شعابها بالمعرفة والحدوس.

### العبور إلى الضفة الأخرى

من الشادر أن نجد رواية عراقية كتبت في المنفى تنطلق من مكان إقامتها الجديد، وتعرض إلى المشكلات الراهنة لوضع الهجرة ومنطقها الشائك. لأن تحقق الشعور بالنفي عند المهاجر يعادل قنباً في أغلب الأحيان بالعودة إلى

الماضي، أما الحاضر فهو زمن طارىء أو مؤجل أو غير محسوب لأنه زمن انتصار وحسب. وعلى ندرة الروايات التي كتبت عن المكان الجديد، إلا أن أكثرها نظرت إليه استطراداً باعتباره محطة تماس انتقالية لا يمكن التثبت من قيمتها في حياة الماضي الأكثر توطناً في ذات الكاتب.

«الإله الأعور، أو غزل سويدي» لسلام عبود التي صدرت في ١٩٩٥ تتميز عن سواها بما تذهب إليه من جرأة في خوض موضوع الهجرة مقلبة إياه من أوجه مختلفة، وهي الرواية الثانية للكاتب بعد «سماء من حجر». والإله الأعور بحسب ما يوضح سلام في هامش الرواية كبير الآلهة في الأساطير الاسكتندنافية، رهن إحدى عينيه بحثاً عن الحكمة فسمي بالإله الأعور، فاستخدمها الكاتب بتوفيق كبير في نورية توضح أسطورة التي يرى فيها أبطال روايته إلى موقف الأوروبي أو السويدي على وجه التحديد من موضوع الهجرة والمهاجرين. وهي كما يعتقد هؤلاء «تقدم إلى نسود بقرة مزدوجة وناقصة ونفتقر إلى العمل الإنساني أو هي عور». إن شئت الدقة لحسب هذه النورية

ينقل إلينا سلام عبود في هذه الرواية لبس فقط أحوال المهاجرين وإحساسهم العالي بمرطبة العيش في بلد جد مختلف عن بلدانهم، بل تدخل روايته إلى عوالم أخرى أوروبية خالصة لتلتقط ما يعتمل فيها من مشكلات وأهواء ونوازع وأمزجة. يقدم الكاتب عبر تلك الانتباهة شخصيات أوروبية ناضجة بخيل إلى القارئ أن من الصعب أن يتوصل كاتبها إلى معادلة التماس معها فنياً دون معاشة حقيقية. ولعل الفصل التي تسلط الضوء على هذا العالم، بما تملكه من قوة بناء وقدرة كاتبها على إدارته فنياً، تشكل إنجازاً روائياً جديراً بالانتباه. فكل الروايات العربية التي حاولت في هذا المجال ظلت شخصياتها الأوروبية تعاني من مشكل المسافة الفاصلة بين صورتها الحقيقية وإسقاطات المخيلة العربية عنها. ومع أن الكاتب غير معني بتقديم الأمثلة الإيجابية وربما حدد زاوية التقاطه بما يخدم إحساسه المكثف بالجفاء وبالانفصال عن هذا المحيط وعدم قدرته على أن ينظر إليه نظرة مسرخرة أو مهادنة، وربما بالغ في إظهار ما يمكن أن نسميه سلبيات هذا العالم غير المضياف، بحسب المعارف العربية، إلا أنه استطاع فنياً أن يخلق توازناً في بناء روايته بين عالمين لا يلتقيان في الهموم والأمزجة.

يمكننا أن ندرك أن هناك علاقات سببية تسوق تشكل عالم المهاجرين والعالم الآخر الأوروبي بمكانزهم شخصياته المستوحشة داخل ذواتها وفي محيطها، فالرواية تدخل إلى هذا العالم عبر شخصية «سيف» المرأة التي تعاني الوحدة والإحباط العاطفي المتكرر فتتكسر روحها الرقيقة عند شواطئه، وفي نشدائها الإلفة والسعادة تجد التعويض على يد من يقايمون محبتها بطلب الأمان والاستقرار في بلدها. إن كفتي التوازن في تماس عالم الغربة المزدوجة يتحقق عند التقاء نقطتي التناهد بين عالمين في شخصية هذه المرأة. وكل الشخصيات السويدية الرئيسية التي تتقدم في مشهد القصر من خلال حياة هذه المرأة تعيش عالمها المصغر الذي يسورها بالوحشة والهجران.

المنفى في أحسن اعتباره، يتخذ هنا بعداً روحياً شمولياً، أمسك الكاتب بجانب مهم منه، ولكن يحيط فت مه في مسار الرواية ليتحول إلى خطاب مطلب يرمي إلى تحقيق مساواة بين مواضع البلد والمهاجرين. إنه معني بنسجيل الوقائع اليومية لمعاناة أولئك المهاجرين بما لا يدع الفرص لاستكمال نمو الحدث في متوالية متوالية بين شطريها من حيث قوة الأدب، فهناك عوالم شائكة في تداخل حالاتها الدرامية تظهر جانباً عميقاً وعباً في علاقة الشخصيات ببعضها وعلى وجه الخصوص علاقات الحب بين المرأة والرجل. وهناك عوالم أخرى تتشكل برغبة المؤلف في إظهارها كدليل على قول لا يقبل الدحض أو الاستئناف، عندما يختصر المنفى بمطالب تبدأ بمعركة بين صبيين في المدرسة ولا تنتهي بصخب المدمنين على المخدرات في العمارة السكنية لتؤدي إلى إحداث جدل ونقاشات وشرطة وشكاوى لا تستجاب.

في هذا الجانب تصبح مقولة المنفى في بعدها الروحي مهمشة والشخصيات في امتدادها الدرامي مبسرة. ففي الجزء المشبع بوحداته الإشارية يمكن أن نسمع إلى مونولوجات الشخصيات وحواراتها بما تحويه من دلالات نفسية تمكن القارئ من أن يجد هوامش للتحليل والاستنتاج ونصبح الأحداث أدوات ربط تساعد على إضاءة تضاريس الشخصية، في حين يؤدي توالي الأحداث والشخصيات المكمل في الجانب الآخر من الرواية مهمة الوحدات الوظيفية المبسرة التي تدل على رأي لا بد أن يقال. بيد أن الرواية في الإطار العام كوحدة

بناء تبدو على قدر من الانسجام يحقق وعياً ثابتاً بمتواليّة القصة الذي يدرك مقومات تشكّل الزمن الروائي باعتباره وحدات منتظمة تتحرك في أمكنة تتغير مناخاتها دون أن يضطرب تدفقها الإيقاعي. فهناك حبكة تشد شخصياتها وأحداثها وتدور حولها قيمة الرواية الأساسية. كما تتميز هذه الرواية برشاقة أسلوبها وتمكن صاحبها من لغة لا تعتمد الإنشاء الغضاض ولا المحسنات البلاغية الزائدة. وهي تشير إلى موهبة تعد بالكثير بين الجيل الطالع من كتاب الرواية الجدد.

إن لها بين قلة من الروائيين، سبق الخوض في خفايا موضوع تتجنب الرواية العرافية المكتوبة في المهجر التوغل في إشكالياته، لما له من أبعاد تتطلب معرفة بالمكان الجديد وإحساساً بالقدرة على التحاور معه والإفراز عبر هذا الحوار بأن المنفى قيمة إبداعية برامب فيها المدح صقوس تحوله الروحي والمعرفي.

صدر حديثاً



# الرواية

سليمان البكري

## الرواية العراقية و السياسة

هذا الجانب الحيوي من الواقع الذي تصدر الصراعات العنيفة مع الانظمة العميلة والدكتاتورية وطبع النضال الشعبي بطابعه الثوري العنيف المستمر بالدينامية المتواترة حتى تفجير ثورة السابع عشر من تموز عام ١٩٦٨ .

ظل التساج الروائي العراقي ضئيلاً اذا ما قورن بالشعر وكان لصدور رواية جديدة أثره الكبير في الوسط الادبي والثقافي حيث يتردد صدهاء في المتدييات الادبية ويناقش في الصحف اليومية .

ان الرويات القليلة التي صدرت في القطر منذ العشرينات وحتى الان ارتبطت بشكل أو بآخر في السياسة كما سنرى بعد قليل عندما نتناول عدداً منها بالعرض والتقد والتحليل .

الا ان الرواية العراقية لم تستطع ان تحتوي الصراع السياسي وحركة المجتمع الدائبة نحو التحرر الا في السبعينات حيث تناولت محاور عدة منها قضية المواطن العراقي ودفاعه عن حريته السياسية والاقتصادية وإيمانه بالثورة ورفضه للحكم الرجعي وصراعه من أجل تحقيق أملة بالتغيير عن طريق الثورة والتبشير بالعدالة الاجتماعية والسير في طريق الاشتراكية .<sup>(١)</sup>

ازاء ذلك فقد ارتبطت الرواية السياسية في العراق بالضرورة

لم يترك شيء اثره على النتاج الادبي العراقي الحديث كما تركت السياسة اثرها . فالبصمات التي انضحت في القصة والرواية والشعر والمسرح منذ نهاية العشرينات وحتى الان تؤكد الدور الماعل الذي أولاه الاديب العراقي للسياسة وتوظيفه لها في مجمل نتاجه الادبي ولم تكن صدفة ان أغلب الادباء العراقيين يؤمنون بالفكر التقدمي الاشتراكي الذي يرى السياسة «علماً وفناً انما نبثوا موقفهم هذا عن وعي وانحياز كاملين للقضية الوطنية، فالسياسة علم لانها تحتوي قواعد متواترة ومنظمة يمكن ارساؤها والتنبؤ بها وهذه القواعد تختلف بالطبع عن تلك القواعد العلمية التي تستتبط في العلوم الطبيعية لأن علم السياسة علم انساني تختلف قواعده عن علوم الطبيعة والكيمياء ولكن هذا الاختلاف وتلك الصعوبة باستنتاج القواعد لاينفي صفة العلم عن السياسة .<sup>(٢)</sup>

والسياسة أيضاً فن لانها تعتمد الدقة في اختيار التوقيت بطرح مقررات معينة في فرص مناسبة لغرض توفير عنصر النجاح من أجل تحقيق هدف معين سواء أكان مرحلياً أو نقطة بالاتجاه الاستراتيجي . ان مايجبنا في هذه الدراسة هو اللقاء الصوء على الأثر الذي تركته السياسة في النتاج الروائي العراقي والطريقة التي عالج فيها المبدع



عبد الرحمن

ارتبطت الرواية العراقية بهذه المراحل كنتيجة طبيعية لتأثر كتابها بالاحداث السياسية وموقفهم منها ووعيهم لابعادها فكانت «رواية الحقبة» كما أشار الدكتور على عباس علوان واعتبرها ظاهرة سلبية تسجن الأبطال باقفاص تاريخية لتقرب من الرواية التسجيلية التي تحول الروائي دون وعي منه وهو مشدود للفترة التاريخية الى دور المؤرخ نسبياً دور الفنان العظيم.<sup>(٤)</sup>

واعتقد ان الطرح الانساني والتعامل الصادق مع الحدث ينبغي تلك السلبية التي أشار اليها الدكتور الناقد خصوصاً اذا ما انتقى الروائي أدواته الفنية بمنزلة بوعي وفهم دقيقين لطبيعة المرحلة فيعمل على كشفها واضاءتها هذا فضلاً عن أن تسود رواية الحقبة في الظروف التي مربها القطر والتي يمر بها اليوم شيء يجعل من رواية الحقبة والرواية السياسية بالذات اداة نضالية ضد مظاهر التخلف في الصراع مع الاستعمار والصهيونية

ان بواكير الاهتمام بكتابة رواية سياسية بدأت في عام ١٩٢٨ برواية «جلال خالد» لرائد القصة العراقية عمود أحمد السيد لأن الرواية تتمكن ان تعبر عن هموم الانسان وطموحه في حياة كريمة أكثر مما تستطيع ان تقدمه القصة القصيرة في هذا المجال وان الرواية كما يرى الناقد «ميشال بونوره» في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» هي تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث ان تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي انه يتغير.<sup>(٥)</sup>

وقد ادرك الروائي العراقي هذه الحقيقة فكتب محاولات روائية اتسمت بالاهمية والوضوح واعتبرت بداية أصيلة مشرفة للرواية العراقية فـ «جلال خالد» ناقشت بنفس تقديمي وعلمية قضايا المجتمع العراقي ابان تلك الفترة - الاحتلال البريطاني للعراق - وطرحته مثلاً حق العمال بالاضراب من أجل تحسين ظروف

بقضية معينة طرحت نفسها بزمّن اتسم بحدث سياسي حتى يتنا نستطيع ان نتصرف على ملامح فترة سياسية من خلال رواية معينة عالجت حدثاً ارتبط بتلك الفترة «كالثقل والجيران» لعائب طعمة فرمان فتتصرف من خلالها على الآثار السلبية التي تركتها الحرب العالمية الثانية على حياة المواطنين العراقيين والانهيار لعبد الرحمن مجيد الربيعي التي تلقي الضوء على الاصرار البطولي والمظاهرات المتيفة التي قام بها الطلبة وجاهير الشعب رداً على هزيمة حزيران العسكرية ودور النظام العارفي في تكريس الهزيمة.

في هذا السياق لاتطمح هذه الدراسة في تغطية كافة الروايات السياسية الصادرة في العراق وانما تكفي بنماذج معينة من أجل توضيح أثر السياسة على الرواية العراقية، وحسب اعتقادي فإن النماذج المختارة نفي بالغرض المطلوب.

من المؤشرات الواضحة في روايتنا الشابة ذات الطابع السياسي ان كتابها من الروائيين الذين كانوا طرفاً في الاحداث السياسية التي مرت بالوطن في أعقاب ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ وعندما ازيمت الظروف غير الطبيعية وبدأت الحياة تأخذ مجراها الصحي بعد ثورة السابع عشر من تموز عام ١٩٦٨ عاد الروائيون الى صفحات حياتهم الماضية يكتبون عنها

فظهرت روايات مثل «السوشم» و«الانهار» لعبد الرحمن مجيد الربيعي و«الاغتيال والغضب» لموفق خضر و«الناضل» لعزيز سيد جاسم و«شقة في شارع ابي نؤاس» لبرهان الخطيب و«مدار الاشياء المرفوضة» لسليمان البكري و«ضجة في الرقاق» لغنام الدباغ و«المسافة» ليوسف الصائغ و«غناس المدن» لنجيب المانع و«هرزال حمد السالم» لعادل عبد الجبار و«الطيور» و«الجنود» لمهدي النجار و«يبقى الحب علامة» لمحي الدين زنكنة و«تلك الشمس كنت احبها» لعبد الستار ناصر و«الهر» لناجح المعموري و«الخرباب الجميل» لآحمد خلف و«ربيع في صيف ساخن» لعبد هون الروضان و«انسان الزمن الجديد» للدكتور عمر الطالبي و«النهر والرماد» لمحمد شاكر السبع و«الايام الطويلة» لعبد الامير ممل و«القلمة الخاصة» لفاضل العزاوي وحين نلغث الى الماضي السياسي للعراق نراه قد توهج بفعل أحداث سياسية كبرى وانتفاضات جماهيرية واسعة باتت تشكل تاريخ العراق كله وأضحت مراحل سياسية يشار اليها في تاريخنا المعاصر، وقد

### توظيف واقع سياسي في عمل فني

أما على المستوى الخاص فإن الرواية تفضح التعامل الفوقي قصير النفس بين أبطال الرواية الأربعة ممثلي البورجوازية الوطنية وبين الفلاحين حيث أن مغامرهم انتهت إلى فشل ذريع لأن قيادتهم لم تكن بالمستوى المطلوب خبرة وتفاعلاً وثورية مع الآخرين

لقد تعامل ذنون أيوب مع حدث كان هو طرفاً فيه (كما أشار في لقاء تلفزيوني مع الناقد مؤيد الطلال) لذا كانت الرواية جانباً من حياته المعروفة اتسمت بالتحريض والتمرّد على النظام الرجعي اعتمد في بنائها ولغتها الواقعية والمباشرة وهو أسلوبه المعروف في كتاباته القصصية والروائية

نتوصل من هذا إلى أن الساج الروائي العراقي المبكر استلهم السياسة في كتابة أعمال ارتبطت بقيم ثورية من أجل تغيير واقع متخلف حاولت السلطات الرجعية المتعاقبة أن تبقيه على سكونيته وتخلقه، أن الروائيين الرواد فتحوا ممراً إلى عالم السياسة لن يفلق أبداً

ومن كتاب الرواية العراقيين الذين وظفوا السياسة في أعمالهم الروائية القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، وهذا ما جسّدته روايته «الأجرام» في تظاهرات الطلبة ضد النظام العار في الحاكم آنذاك. لقد كان للسياسة مردودها الكبير عند الربيعي بحكم وجوده ومعايشته لمرحلة تاريخية شارك فيها وكان شديد الانتماء بالاحداث السياسية التي عصفت بالعراق

إن «سالم» في «عميون في الحلم» متعلقه الروائي هو المناضل الذي تطارده السلطة لنشاطه الثوري فتغنيه إلى قرية نائية لتحد من نشاطه وتحريبه على حد زعم السلطة. لكن «سالم» وهو الملتزم بقضية سياسية وهب حياته من أجلها لم يستكن لهذا القرار بل يواصل نشاطه السياسي حتى تعتقله الشرطة وتقوده مخفوقاً إلى المعتقل.

ويحوض الربيعي تجربة ثانية في كتابة رواية سياسية فيقدم «الوشم» ويطلق «كريم الناصري» بطلها نموذجاً للشخصية السلية التي تمثل السقوط السياسي في نظرية أحادية الجانب، فالانحدار الطغي لبطله كبر جوازي صغير لا يؤهله لحوض غمار تجربة ثورية والحفاظ على مشائها من الانزلاق نحو شرك النظام لذا فهو يسقط صريعاً أمام أول مجاهبة ثمّلت في اعتقاله سبعة شهور يقضيه بعدها

حيثهم وتحقق مكاسب مشروعة تؤمن حياتهم، كما أن محمود أحمد السيد الخفيف الواعي استشرّف في روايته الأيام المقبلة ويشتر بقيام ثورة تطرد المحتلين الأجانب وفيها اشارات متعددة إلى الوحدة بين الاقطار العربية وقيام الدولة الكبرى كما أن الرواية تطرح أيضاً قضية المرأة وضرورة انتمائها من التقاليد الرجعية وفتح مجالات الحياة الرحبة أمامها، وقضايا أخرى طرحتها الرواية مارالت تكتسب أهميتها من كونها قائمة وملموسة حتى الآن<sup>(٦)</sup>

إن البناء الروائي لرواية «جلال خالد» اعتمد الواقعية وتوظيف الحلم وقام المؤلف بمرج الاحداث والمواقف التي وقعت أثناء رحلة البطل إلى الهند ثم عودته إلى الوطن وقد اتسمت لعبة الرواية بالبساطة واحتوت مضامين فكرية معبرة عن مواقف تقدمية ولم تخضع للشرط والمواصفات السائدة في تلك الفترة

هذا المهم المتقدم لفرن الرواية وتوظيفه لمطلب سياسي جعل الروائي يبحث أهم المشكلات المعاصرة فجراً الصراع بين الانظمة المشبوهة المفرقة في رجعتها وبين القوى الوطنية الصاعدة وجاهير الشعب بانفصاتها ومظاهراتها

فرواية «الأرض واليد والماء» لذنون أيوب الصادرة عام ١٩٤٨ والتي تجمع ما بين الريف والمدينة في فترة هبوط السورجوازية الوطنية وتشرّبها بأفكار اصلاحية ديمقراطية تعكس مدى الطموح لدى هذه الطبقة الصاعدة لتحويل الافكار المجردة إلى واقع ملموس يراه الناس ويتلمسه القادة.<sup>(٧)</sup>

فالقاص أيوب يعالج في روايته وضماً سياسياً طبقياً كان سائداً في مرحلة الخمسينات بدأ بصعود البورجوازية إلى سطح الاحداث ومحاولة تسخير الصراع ضد السلطة الملكية أن مجموعة المثقفين في الرواية تعكس واقعاً جديداً يرتبط بفكر تقدمي ضمن علاقاتهم بالفلاحين الذين يحوضون نضالاً شاقاً ضد عنت الاقطاعي والسلطة الرجعية

إن الصدق في طرح ومعالجة الفعل الروائي في «اليد والأرض والماء» جاء نتيجة فهم دقيق لقوانين الحياة العراقية إبان تلك الفترة التي كانت تخضع لسف واضطهاد النظام الملكي وقوانينه وكان من المستحيل تجاوز هذا الوضع نظراً لضعف الجانب المعارض وعدم توفر الظروف الذاتية للقوى الوطنية للاطاحة بالنظام، هذه النتيجة تبدو محصلة العمل الروائي وتكشف تعامل الكاتب وصدقه في



فهد الصابري

تنظيمه ويمعن في كسر اعناق رفاهه ويقدم براءاته جواز مرور لاطلاق سراحه. لقد استخدم الروائي طريقة «الغلاش باك» في البناء الفني لروايته الفني وحقق حاجة شخصه في هذا التعامل الذي قاده الى نجاح مستعملاً الأسلوب الطباعي المتميز بالحرف البارز للحاضر والحرف العادي للماضي، وقد تجاوز فيها بعد هذه الطريقة في الروايات التي كتبها

وتأتي «الانهار» لتسجل النضال الجماعي ضد السلطة الرجعية وتكون صموداً نوعياً بعد سقوط وتراجع في «الوشم»

«فصحيات الانهار» شخصيات حية ومفاعلة مع الاحداث وانجابية وليس مجرد تبادها الكليات والشعارات الثورية فلما نفعل ذلك، بل لأنها تمارس صراعاً واقعياً تعبر من خلاله عن قوى اجتماعية ومن ثم فانها تتطافر وتشارك في النضال السياسي. انها شخصيات تنظر الى المستقبل وتسعى الى تغيير الحاضر»<sup>(٨)</sup>

وعن فترة النضال السري في مرحلة الخمسينات قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ كانت روايات «خماس المدن» لتجيب المانع و «المبعدون» لهشام توفيق الركابي و «الغمر» و «الاسوار» للرعيي وغيرها

فرواية «خماس المدن» تبرز الروح الثورية والدفق النضالي وتصاعده وقد جسد «المانع» هذا في التغيير الذي حصل لبطل روايته بعد قناعته بعدم جدوى النضال الفردي فينتهي سياسياً ويحقق تغييراً نوعياً في موقعه عبر المشاركة الجماعية في النضال، ان دعوة «سليم الصابري» للوحدة العربية وكتاتبه عنها باسمه لصريح في الصحافة جعلت النظام يمتقله ويودعه السجن لكن هروب «الصابري» الى الخارج ومن خلال تجمع ثوري يحقق انتباهه السياسي في النضال الجماعي لأن الخلفية الفكرية «للصابري» واداه في واقع الحياة السياسية للمجتمع العراقي ودعوته لوحدة الامة العربية كانت عاملاً مهماً في انتائه الذي جاء منطقياً ومتماشياً وفق معطيات الحدث الروائي والنمو الدرامي لشخصيته لأن لنضال من اجل تحقيق طموح ثوري عظيم كالوحدة العربية لا يمكن ان يتحقق عبر العمل الفردي لان متطلبات النضال شاقة وصعبة لا يمكن للعرد مهما اوتي من طاقة خارقة وقدرة فذة لا يمكنه تحملها لذا يبدو النضال الجماعي عبر الانتهاء السياسي ووفق منظور

فكري هو الأسس القويم للنضال من أجل تحقيق وحدة الامة العربية، لذا كان انصواء «سليم الصابري» تحت راية التنظيم السياسي حاجة شخصية وضرورية له من أجل استكمال المهام النضالية التي يتطلع لها والتي وهب حياته من أجل تحقيقها.<sup>(٩)</sup>

ويتألف أبطال رواية «المبعدون» لهشام توفيق الركابي في ضباطهم الجماعي واصراهم على السير فيه حتى النهاية حيث تتحقق مستقبلية وأمكاتية تقويض النظام فمجموعة «المبعدون» السياسيون في مدينة (بصرة) الحدودية ومعاناة الحياة اليومية التي يعانون منها لا تثنى عن تقوية تنظيمهم السري داخل المدينة، وكمحصلة عملية فإن طريق النضال بقود العديد من شخصو الرواية الى التحول من الجانب المهاد الى جانب الجماهير وطلبتها الثورية التي تمارس نضالها السري في فترة الخمسينات ويرتبط ذلك التحول بجملة عوامل ذاتية وموضوعية يحققها الروائي بتقنية فنية عالية الى جانب لغته الجميلة التي يتحقق فيها الشرط الفني للغة الرواية.

وفي رواية «الغمر» و «الاسوار» لعبد الرحمن الرعيي يتخلص الروائي من سلبات شخص «الوشم» باحداث تتحرك وفق ابتعاد هادي مؤثر يجمع معه رياح التغيير الثوري ويتخلص من موضوع اسماع صوته الخاص في أحداث الرواية كما رأينا مع «صلاح كامل» في «الانهار» وهو موضوع يؤثر في حرية القارئ ويجعله واقعاً تحت ضغوط قسرية هي أفكار الروائي الخاصة، كما انه لم يعد مقيداً بفكرة الشخصية المحورية الواحدة كما هو الحال مع «كريم الناصري» في «الوشم»<sup>(١٠)</sup> وي طرح الروائي في روايته الجماهير الشعبية كقيمة نضالية تحاول ان تنظم نفسها في مواجهة العدو، ف «عزيز» و «هاتف» و «حسن» نماذج سياسية متممة تتوجه

بالمعمل الثوري والتضال الدوؤب وفق ايدولوجيات مختلفة ولكنها تناضل من أجل غاية مشتركة هي اسقاط النظام القائم وتتجسر أحداث الرواية بالصراع بين رجال السلطة وممثلي الاحزاب في مدينة الناصرية لدى زيارة الملك للمدينة، ومن جانب آخر تكون عملية التغيير الحضاري في المدينة تتصاعد تدريجياً ببطء وتؤده متوازية مع البشارة المستقبلية للتغيير السياسي والاجتماعي في القطر

وطرحت روايات سياسية ممارسات العنف الثوري ضد الاستلاب والتحتدي الفردي الدكتاتوري فكانت «الايام الطويلة» لعبد الامير ملة والدة في هذا المضمار، فرحلة البطل وتعرضه لمخاطر جمة بعد اشتراكه في عملية اغتيال رئيس وزراء النظام وقطعه الصحراء نحو سوريا في ظروف شديدة القسوة اكسبت الرواية رومانسية نضالية تجعل القارئ يتعاطف مع بطل الرواية الشخصية الصاعدة ذات النص الطويل في تحمل الالم والشجاعة المتناهية من أجل تحقيق هدفه المشهود ان الحلم الثوري الذي حوّل محمد حسين الصقر الى ممارسة نضالية أشعلت القصور الأخضر في امكانية اسقاط النظام الفردي الدكتاتوري وهو ما طرحه الرواية وتفصله تفصيلاً دقيقاً في جزئها الثاني

في جانب آخر عاجت روايات قضية الانتفاء السياسي والاحباطات التي يتعرض لها المناضلون في مواجهة جلاذهم كما في رواية «المسافة» ليوسف الصائغ ويبقى الحب علامة لمحي الدين زنكنة و«مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» لفاضل العزاوي

نلاحظ في هذه الروايات انها لم تكتب بالشكل التقليدي بل لجأت كتابها الى طرق فنية ابتعدت عما هو مألوف في الرواية الواقعية. ف«مخلوقات فاضل الجميلة» لا توضح الزمن والمكان اللذين حدثت فيها وبطلها «س» اطلق سراحه حديثاً من السجن بشكل رمزاً لكل الاشخاص الذين تعرضوا للاضطهاد. لم يحقق «س» حريته وهو خارج من السجن لانه وجد نفسه في عالم غريب لا يمت بصلة الى مدينته القديمة المفترقة في الحزن والصمت لكن «س» يخلّق فوق الواقع المؤلم محاولاً ايجاد البديل في نظرية الكون المهجور متمثلة بـ «عدم» و«وجود» عدم» وهي محاولة محكومة بالفشل لانها تبعد عن الواقع الحي المرتبط بقوانين التغيير الاجتماعي لكن الرواية رغم ذلك تبقى صرخة احتجاج ضد العنف ومصادرة الحريات في حين تكون رواية «المسافة» ليوسف الصائغ تراجيديا يحتلظ فيها المسرح

والشعر والرواية وحيث الجلال والضحية ضحيتان معا لنظام قهري، فالجلال عليه انتزاع الاعتراف من الضحية رفيقه السابق في التنظيم باي طريقة وفي لحظات دقيقة وحرجة في حياة هذين الشخصين يكشف لنا المؤلف الابعاد المشتركة بطريقة «فلاش باك» لحياة نضالية عاشها معا انتهت بها في هذا المآزق. ان تفجراً في الفعل الروائي تتصاعد ذروته في النهاية حيث الجلال والضحية في طرف والنظام القهري في طرف اخر والمؤلف في طرجه هذا قدم للرواية العراقية بطلاً تراجيدياً لم تقدمه رواية اخرى؟

وتأتي رواية عبي الدين زنكنة «ويبقى الحب علامة» لتضع الاساليب القسرية التي يلجأ اليها النظام الدكتاتوري من أجل انتزاع الاعتراف من المناضلين وبقدراً كان «س» في رواية «المخلوقات» وبطل «المسافة» في رواية يوسف الصائغ هشين في صلاتهما وعدم وقوفهما موقفاً ثورياً بوجه الرابطة جلادي النظام يكون بطل «ويبقى الحب علامة» أكثر صلابة وقوة في وجه جلاذيه حيث التحدي والصمود حتى الموقف الأخير

نلاحظ في هذا الروايات الثلاث اعتماد بنائهما الفني الجميل القصيرة والاستفادة من مختلف الفنون كالمنسرح والمونتاج السينمائي والفن التشكيلي والموسيقى في رفد الفعل الروائي وتصاعده. وقد أشرت هذه الروايات بتحقيق قيمة فنية عالية جراء المضمون الانساني الذي طرحته والشكل الفني الجديد الذي عالجته به الأحداث

يؤكد الناقد باسم عبد الحميد حمودي ان فترة الخمسينات ونفاسها الجماهيري أتاح للروائيين العراقيين تجسيداً في افعال روائية مهمة مثل رواية «المدينة تحتضن الرجال» لموفق خضر و«ضجة في الرقاق» لغانم الدباغ و«مدار الاشياء المرفوضة» لكاتب السطور.

في الاولى يعتمد الروائي عن الحدث السياسي نحو قضايا اجتماعية واقتصادية ويأرس عملية هروب بعيداً عن الأجهزة القمعية للسلطة. وفي الثانية يتطابق هذا الموقف مع بطلها الذي ييارس هروباً عائلاً رغم انه يشكل خطراً على الحركة السياسية فلا هو بالمعادي تماماً ولا هو بالمؤيد الكامل التأييد ويظل أسيراً لمناجس الحيرة والتردد. اما الرواية الثالثة فاعلمت زمنياً لتواصل تصوير التضال الجماهيري ممثلاً بشخص بطلها وسمة التمرد والهم الانساني ازاء الآخرين وازاء نفسه حتى انبثاق ثورة الرابع عشر من تموز

بالنهوض في روايته وجنيتها الانزلاق في شرك الافكار المجردة  
فمجموعة الشخصيات كانت متفقة الاراء موحدة الهدف تعمل ضد  
عدو مشترك وقد وجدت المصوم أبطال الرواية وكان يحدوهم الأمل  
الكبير في الانتفاض الثوري ضد النظام الارهابي .

### هوامش

- ١ - كامل الزميري / موسوعة الهلال الاشتراكية
- ٢ - ٥. عمر محمد الطالب / مجلة حراس الوطن .
- ٣ - عبد الرحمن الربيعي / الشاطئ الجديد .
- ٤ - د. علي عباس علوان / الرواية العربية ومشكلات الواقع / ملتقى القصة  
الاول
- ٥ - ميشال بونور / يبحوث في الرواية الجديدة
- ٦ - الشاطئ الجديد
- ٧ - ياسين النصير / الموسوعة الصغيرة - عدد ٥٧ - الرواية والمكان -
- ٨ - احمد محمد عطية / تطور شخصية البطل الثوري / الاداب تشرين اول  
١٩٧٥
- ٩ - سليمان البكري / ماذا نطرح رواية تلمس المدن / الطليعة الادبية / نيسان  
١٩٨٠
- ١٠ - د. محسن الموسوي / الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة
- ١١ - باسم عبد الحميد حمودي / رحلة مع القصة المراقبة

وطرحت عدد من الروايات صمود المناضلين بعد ردة تشرين  
ومحاولاتهم احادة بناء الحزب من جديد فكانت رواية عبد الامير  
معل «الايام الطويلة» في جزئها الثالث ورواية عبد الرحمن الربيعي  
«الوكر» وغيرها

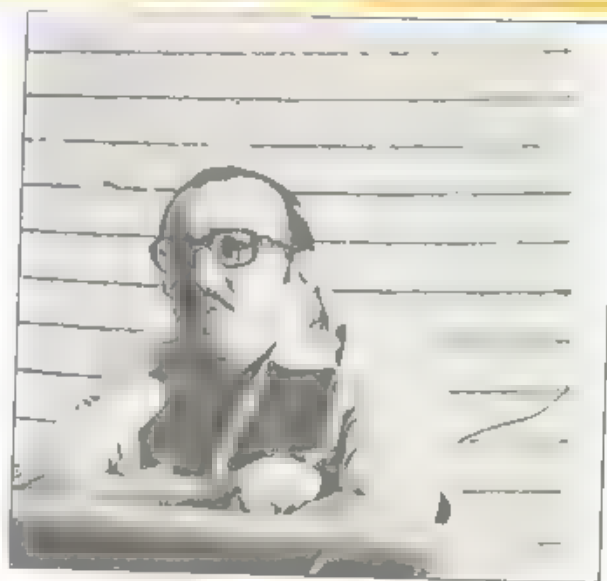
ف «الايام الطويلة» في هذا الجزء تطرح تجربة محمد الصقر  
النضالية ومن خلال شخصيته الفذة احادة التنظيم للحزب بعد  
النكسة التي حلت به عقب ردة تشرين ، لقد نضج اسلوب معل  
الروائي فبدأ روائياً أكثر منه شاعراً ونجح في شد القارئ الى  
أحداث روايته التي عاملها بنوع من التسجيلية لوقائع معروفة  
ومؤثرة في النضال الثوري البعثي تنتهي باعتقال بطل الرواية محمد  
حسين الصقر .

لا يمكن الحسم بموقف نقدي لهذا العمل لاننا مازلنا بانتظار  
الاجزاء اللاحقة منه ، لكن فضيلة هذا النتاج تبقى زيادته في  
تسجيل التاريخ النضالي لحزب البعث العربي الاشتراكي  
وتطرح رواية «الوكر» للربيعي قضية النضال الجماهيري بواقعية  
فنية تبرز حيوية شخصيات المناضلين الشباب المتدفقين نبضاً انسانياً  
ومتلئين حرارة واحساساً واصراراً على الكفاح ضد الردة التشرينية  
يعملون ليل نهار في الوكر الحزبي ويخططون لاعادة بناء الحزب  
ويدافعون ذاتياً عن موقعهم النضالي باصدادهم التشرات السرية  
التي تفصح استلابات السلطة وكذبها وزيفها ، وقد اتخذت الرواية  
من حياة مجموعة المناضلين المثقفين موضوعاً لها ونجح كاتبها في  
توظيف علاقات ابطاله واستخدام احاديثهم ومناقشاتهم وحوارهم

# الرواية العراقية الحديثة

## وحركة الجماهير

باسم عبد الحميد محمود



موفق خضر

بسماء يحصلي برواية اعراسه يجدد في كل  
مراحل تناميها الرسمي لم تنم عن الهموم الجماهيرية  
ايضا الا بسبب ان تلك الـ ١٠٠٠ سنة تحصد عمر  
شخصها وحركته اندائه داخل ارضه . انما  
الاجتماعية والسياسية في العراق في سني نضال شعبه  
الطوية من اجل بناء المجتمع الامثل .

بسماء ان يكتب هذه الروايات بعد فترة الرمن  
بسماء لان روايته فعل حضاري لاسيما  
اشكل الاعد ومن ومدى يعني معين .

ان رواية مثل « الوشم » لعبد الرحمن الربيعي  
في عام ١٩٧١ ولكنها ارجح لفترة سياسة وزعم  
« بقية » وكن نطلها كريم الناصري ممثلا لتيار سياسي  
« ريف اسرعي » وي اشكر لمدرب الجماهير  
رطبوحاتها وامالها في وقت استطاعت حركة شعبه  
راسخة الحذور مثل « البعث » ان تثبت في ميدان العمل  
الجماهيري النضالي وان تقاوم حركة التشويه والرد  
ضدها ، وكان المسجل امامها مقرونا بمستعصم  
جمهيريها الواسعة العريضة من كل القطاعات بحيا  
صارح كريم الناصري صديقه حابر « اسعني » قال  
« كل الذي اتمناه يا حابر ان نعودا ثانية وربما اء  
بعودتكسم » فانتمم التفاؤل الذي اضعناه « ( )  
وهو بذلك يشخص قدرة الحركة السياسية التي يتت  
اليها حابر ( حزب البعث العربي الاشتراكي ) على قيا  
الجماهير مستقلا وباستمرار .

ان روايات « الانهار » و « الوكر » لربيعي  
« الايام الطويلة » لعبد الاسرعة و « الاعتقال والعصا  
لوفيق خضر و « عزال حمد السالم » لعادل عبد الح  
و « الحراب الحميل » لاحمد خلف وغيرها تقع حم  
ضمن هذا الاطار الطبيعي لنكتة الروائية وهو تصوير  
الزمن التاريخي والسياسي دون اعتماد عن التركيز  
الحالة « الداخلية » لشخص .

في « الاشجار والريح » لعبد الرزاق المظلي ينفذ  
الروائي ان هو اعلامات الاجتماعية التي سادت و

الريف بعد ثورة ١٩٥٨ وصراع الفلاحين مع الإدارة الجديدة التي برز فيه نوري مريعة ولكنها نفذت ارادة كبار الملاكين ، ويستمر الحدث ابروائي خلال ردة تشرين حيث يعتال احد الفلاحين المبرطي بالردة ابرمر اشوري لحركة الفلاحين اليومية .. المضخة فيرويه « مهدي »  
فلاح الشوري - على مرقته - قتلا

حاشا نكن هو به ۳۱۱

استشهد القبط في اليوم ١٢ بأبدا مصر أنتي كانت بواجهه  
الصدراان اللثاني ٥ ولا بدو أتماء غل الرواية واصحها  
وبكنه مع ص ١٢٠٠ انعمي وابوصي العام .

عنه يكون سفير أصلي في وضع نفسي جديد تمام فهو واحد من امتين المريحين للثورة وان ايمد عن مملها فقد قال لعبد الرحمن « اما اقدس واسمى » . لم يكن ذاك الرجل ابدي طن بلاعصي كسنة الاربعة . بكر هو القتل . صدقي . اما هو . انهو امسى كـ العائل »

« وسى في عماره عدة شىء من اشهرت فعند من سمى في نفسه العجب امرد وم يحير طريقتى اعين من اجل الثورة اسى فم بها رفاق عبد الرحمن رفاق امسه وعده . من اجار ان يحزر بومه من اشته « ٥ وهو يعون لعبد الرحمن اصـ

« هو العجز نفسه . . ولكن الذي يدمي انسي لم اكن هناك ، احسب ان العجز الذي طرزهوا بايديكم سطلب الزيد من الرعاية ، هتبنا لكم . . هل يعق لسي ان اتمنى ذلك ؟ »

وهب يشمر بالخبر ابدانه . . . . . اتصال ولكنه بهر ، عجز من الاح . . . . . مول . وهو عجز . . . . . وسكون العبد السبعة لكن . . . . . عذ الثورة .

مع صوره . . . . . حجب من اموره . . . . . واجربه وحقق محره وهالك ته في عتله من قصور اروايات اعراقته ، فاصبل « الايام انطويه » بعد الامر مطلة ، صبوا عبر مراحل سمعة من احن الجماهير وطموحاتهم وقاوموا سعة الحكومات الدكتاتورية وواجهوا مواجعة دائمة لا تعرف انهيار ، وانطس « عورال حمد السبالم » لعبد عبد انصار « حميد مران ، فينه ، مدر سعيد - سهر وحسى حمد السبالم » كانوا محبوس بحره من بصل الشعب اسومي من احن الحياه الجديدة .

واذا كانت هذه الروايات قد صورت تضال الجماهير زمن الردة والفهر والتشريد والسعي للانتصار فان هذا الوجه قد قابل وجه محمد الصقر المشرق دوما والتماسك والوانى الفعل والارادة في « الايام الطويلة » عبر تناصها الزمني وقابله نماذج اخرى مثل مندر سعيد عند عادل عبد الجبار وعبد الرحمن منصور عند موفق

حضر وعماذ عند الرسمي في « الوكو » وانطال احمد خلف في « الخراب الحميل » .

جهة اخرى من روايات معدده قد صدرت بعد الثورة لصور ملامح اشعرات الحاسمة داخل المجتمع مرواية « رموز عصية » لحضير عبد الامير - عم اشكبه اساء النفسي - قد تنفى هواء التاميم وعلاجه الحديده وروايه « الراحلون » لعاسم حبيب عيسى صورت حركة الاصلاح داخل الريف وهو المجتمع الفلاحى لانسراكي من اشور وروايه « عينا زوقسماة السعامة » لعصم . عابن عند بشار صوب حابا من مع حرب امادة مع اعدو انقارسى المعتصم و مع اسعد « انقص على اكاف الموت » كادوراما في حين صور رويته « نافذه بسعة العظم » لعبد احنلق الرنايى الامداد التاريخي للحرب ضد اعدو الصهيوني في حزيران ١٩٦٨ شرمي .

صور حركة الجماهير ورمورها اشورية مع حركة محسنة دوما في اعمال روائية شعي الى نظورها بالجان صدعا الى رفع قدراتها ومن الاحاب ، مع هو تاريخ حركة الجماهير في السبعة ٦

الروايات

- ١ - ان روايات مثل « الرجل الذي فاتته القطار » لعبد القدي و « حوار السعد الداكنة » لعبد الحليل الماح و « صغير القطار » لعاق محمد صالح لم تقرب من الحدث السياسي لكنهما حاولت الصب الاحتمالي داخل وخارج القطر .
- ٢ - الوشم - رواية الرسمي - التي الوجود مع دراسة د. مانلدا خالاردي ترجمة عبدالله حواد ط بيروت ص ١١٧
- ٣ - رحلة مع الفصة العراقية - باسم عبد الحميد حمودي ص ٢٨
- ٤ - الاسفال والفضب - موفق خضر ص ١٦٢
- باسم حمودي - المصدر السابق ص ٢٤
- ٦ - المصادر الاخرى هي الروايات المذكورة في اصل الموضوع

# الرواية العربية والسرد الكثيف

تجربة مؤنسر الرزاز أنموذجاً

عبدالله إبراهيم

تقدّم روايات مؤنس الرزاز لوحة شديدة التعقيد والغنى حول تداخل المستويات السردية ، فالعالم التخيلي في رواياته يتشكل بتوجيه مباشر من تلك التداخلات التي تكسر الوهم ، وتنبّه المتلقي بأنه إزاء عالم فني لا يعرف الثبات والاستقرار ، إنما التحول والتطور . ولعل أهم سمة سردية يمكن ملاحظتها في روايات مؤنس الرزاز هي أن الرواة يصرحون برغبتهم الواضحة في صوغ المادة السردية ، بما يوافق رؤيتهم للأحداث ، وعلاقتهم بها ، وفهمهم لمقاصدها . ولهذا فهم مدفوعون دائماً ، في نوع من المشاركة ، إلى العمل على تصحيح مسارات السرد ، إلى درجة أن كثيراً من تلك الروايات تتضمن سجالاً حول الكيفية التي ينبغي فيها أن تتركب المادة السردية . وبدل أن تنبثق الأحداث بشفافية من وسط السرد ، فإن الرواة يعلنون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث ، وذلك بلغت الانتباه إلى أدوارهم ووظائفهم في تضاعيف النصوص الروائية . وتتواتر هذه الظاهرة الفنية في " أحياء في البحر الميت " و " متاهة الأعراب في ناطحات السراب " و " اعترافات كاتم صوت " و " الشظايا والسيوفساء " و " سلطان النوم وزرقاء اليمامة " وغيرها . على أنها تبدو ملفتة للاهتمام في الروايات الثلاث الأولى.

لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من السرد : سرد شفاف وسرد كثيف ، فحينما يختفي السرد ويتوارى إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية ؛ يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردى ؛

لما حين يشير الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث ، أو مبتكراً للحكاية ، فإن المتلقي لا يندمج مع الأحداث ، ولا تتحقق واقعية الحكاية ، إنما يتمزق الإيهام ، وتتكرر مقوماته ، فالراوي يتدخل متحدثاً عن نفسه وعن دوره مبدئياً ملاحظات حول كل شيء ، وهنا يظهر السرد الكثيف ، وكان مرمور جاتمان قد اصطلح على النوع الأول من السرد بـ Covert واصطلح على الثاني بـ Overt . وهذا الموضوع كان مثار غناية كرسيتيان أنجلي وجان إيرمان<sup>(١)</sup>.

تفضي تدخلات مجموعة متنوعة من الرواة في مسار السرد إلى تعكير صفو التمثيل السرد في روايات مؤنس الرزاز . فالمدونة تتعرض للإنتهاك بحيث أن أحوال الرواة وانطباعاتهم وروايتهم وتفسيراتهم وتأويلاتهم تنصدر الاهتمام ، فيما لا تستأثر " الحكاية " إلا بأهمية من الدرجة الثانية . وهذا الاستبعاد والإقصاء الذي تتعرض له الحكاية ، يختزلها إلى مجموعة من الوقائع المتناثرة التي غالباً ما يعرضها الرواة بوصفها أحداثاً يختلفون في ماهيتها وكيفية وقوعها . ولعل هذا بحد ذاته يعتبر خروجاً على البناء التقليدي .. الذي أرسنه الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر ؛ وشاع في الرواية العربية طوال القرن العشرين . ومن هذه الناحية فإن روايات مؤنس الرزاز لا تمثل لذلك البناء إنما تتمرد عليه في نوع من الانتهاك الذي لا يخفى ، وهي في كثير من الأحيان تجعل ذلك الانتهاك موضوعاً سردياً لها ، ويسهم في ذلك انشطار الشخصيات ، وتغير منظوراتها ؛ ففيما تظهر تلك الشخصيات على أنها جزء من الشبكة السردية ؛ نلاحظ سرعة انقلابها بحيث تصبح مصدراً من مصادر السرد ؛ فالتمزق في وعيها ، والضغط الخارجي الذي تتعرض له ، وتغير أنساق العلاقات التي تربطها ببعضها ،

يجعلها متوترة ؛ تعيش وضعاً إشكالياً تراجمياً . وعلى العموم فالشخصيات الرئيسية في روايات مؤنس الرزاز يضابقتها الازدواج في المواقف والانتماءات ؛ فهي تتصل من جهة أولى بإيديولوجيا أخلصت لها ؛ وهي من جهة ثانية وجدت نفسها ضحية خداع تلك الإيديولوجيا ، والوعي بهذا التناقض ، ومحاولة تجاوزه استناداً إلى نقد الممارسة الخداعة التي مارسها الإيديولوجيا ، يدفع بتلك الشخصيات إلى اصطناع عوالم متخيلة ، ويوتوبيات سعيدة ، على أن لعنة الإيديولوجيا التي تشكل الخلفيات التربوية للشخصيات ، تدهم تلك العوالم واليوتوبيات وتفسدها ؛ فتظهر الشخصيات وهي أمام هاوية المنزلق الأخلاقي الذي يفرض عليها نتائج لا ترغب فيها . وكل هذا يفسر حالات الانشطار التي تكون عليها الشخصيات ، **والتوتر الواضح** في أفكارها وتصوراتها ومصانرها . وهذه التغيرات تلعب دوراً أساسياً في تشويه الصفاء الذي ينتظره المتلقي ، أي صفاء التمثيل السردي بحالته التقليدية ؛ حيث يتخلل العالم الخارجي نسيج السرد ، ويتجلى من خلاله ؛ ويظهر في النص ، بوصفه مكوناً من مكوناته ، وواقع الحال ، فإن روايات مؤنس الرزاز ، تعرض تمثيلاً سردياً من نوع آخر ؛ فهي لا تكتفي بأن تكون مرآة ينعكس فيها العالم الخارجي ؛ إنما تحرص على استثمار التعارضات الفكرية ، والانتماءات الإيديولوجية ، والمواقف الثقافية المتباينة ، ودمج تلك المكونات الأولية بوصفها خلفيات توجه الشخصيات ؛ وبهذا فهي توظف شذرات من ذلك العالم ؛ وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية ، بيد أن التراسل مع ذلك العالم قائم، لكنه تراسل لا يوقره .. أكثر مما يكشف عيوبه ومصادراته وخدعه، ويبين أثره في تشويه البعد الأخلاقي للشخصيات الروائية ،

والانزياح عن ذلك العالم ، وتوجيه هجاء قاس له ، ونقد يؤر العنف المتمركزة فيه ، ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل ، كل ذلك يشكل موضوعاً يستأثر بمكانة مهمة في تلك الروايات . وللتعبير عن هذا التداخل بين ما يفترض مؤنس الرزاز بأنه عالم واقعي خارجي وعالم تخيكي سردي ، يستعين بمجموعة من التقنيات الأسلوبية في مجال السرد . وهي تقنيات تعمق درجة الإيهام من جهة وتبدده من جهة أخرى ، فالشخصيات تكون مرة مشاركة في الأحداث ، وتظهر مرة ثانية راوية لها ، وتظهر مرة ثالثة بوصفها خالقة للمتن السردية ذاته ، وهذا التراكم في الأدوار يفضح عمق التحولات التي تجري فيها أو حولها وأحياناً يضيء طبيعة الحيرة التي تكتنفها ، وصعوبة الاختيار الذي ينبغي أن تختاره . كما أن ذلك التعدد في أدوار الشخصيات ووظائفها ينعكس مباشرة على الحدث الروائي الذي تتفرق وقائعه وعناصره ، ويعاد تشكيلها في وعي الشخصيات ذاتها ، دون مراعاة للتعاقب الزمني ، وكأن ذلك الحدث قطعة من الأرابيسك المتنوعة العناصر . ويمكن دراسة تلك التقنيات وبيان أثرها في صياغة البنية السردية ، لأنها تعتبر من الظواهر المتكررة في رواياته . ويمكن استخلاص تلك الظاهرة وهي تدرج من مناقشة قضية التجنيس الأدبي كما ظهرت في رواية " أحياء في البحر الميت " إلى قضية الخلق الفني وإشكاليات بناء النص ، كما تجلت في رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السراب " وصولاً إلى مناقشة قضية التلقي كما عرضت في رواية " اعترافات كاتم صوت " . وهكذا فإن البناء الفني وكل ما يتصل به تشكل جانباً مهماً من المتون الروائية في أدب مؤنس الرزاز ، وهي قضايا سردية تجعل من سرده الروائي نموذجاً متميزاً للسرد الكثيف في الرواية العربية .

في رواية " أحياء في البحر الميت " تتداخل المستويات السردية، ومن تلك المستويات يستأثر بالاهتمام مستويان ، أولهما يمكن اعتباره مؤطراً خارجياً ، وهو يتصل بشخصية " مثقال طحيمر الزعل " وثانيهما ينبثق من ذلك المستوى ، ويعتبر مؤطراً داخلياً وهو يتصل بشخصية " عناد الشاهد " وسنلاحظ أن هذا المستوى يتفرع إلى عدة مستويات سردية . وفيما يخص المستوى الأول ، فإن " مثقال " يظهر بوصفه قناعاً للمؤلف وأنه سيقوم بمهمة ترتيب ما خلفه " عناد " من أوراق ، ولا يمكن ، بعد أن فصلت الدراسات السردية ، فصلاً قاطعاً بين المؤلف الواقعي والرواة السرديين المتخيلين ، قبول الخدعة السردية التي يحاول " مثقال " إيهامنا بها ، ذلك أن كل صوت أو رؤية أو صيغة تستخدم في تعميق كيفية من كفيات النص أو تصويرها ، إنما هي جزء من النص نفسه ، ومع أن التراسل بين المؤلف والرواية قائم بدرجة أو بأخرى ، فإنه لا يمكن اعتبار أي من الرواة على أنه المؤلف ، فالمؤلف في نهاية المطاف كائن غير نصي . وتتحدد وظيفة " مثقال " في النص ، ضمن هذا المستوى ، في ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلفها " عناد " ، وعليه ، فيمكن اعتباره مؤطراً خارجياً يعود إليه الفضل في تركيب النص المنشط وغير المنسجم ، وبعد أداء هذه الوظيفة يتوارى " مثقال " ليظهر بوصفه شخصية من شخصيات الرواية التي تركها " عناد " وهنا يلاحظ كيف أن السرد يتيح إمكانية كبيرة للتلاعب في المادة الروائية ، بحيث تتمرد شخصية على وضعيتها الأولى ، بوصفها شخصية في نص روائي داخل نص أوسع ، وتخرج بحيث تدعي مهمة ترتيب ذلك النص الأوسع ، وما إن تنتهي من ذلك ، إلا وتعود إلى كونها شخصية في النص الأصغر . على أن هذا التداخل يبدو أقل إشارة من التداخل في

المستوى الثاني الذي يتصل بشخصية " عناد الشاهد " الذي هو شخصية روائية تترك مجموعة من الأوراق الشخصية تتضمن أنواعاً من التأليف هي :

١. رواية يكتبها " عناد الشاهد " باسم " عرب " أو " أعراب " .

٢. سيرة ذاتية يكتبها " عناد الشاهد " .

٣. ملاحظات يدونها " عناد الشاهد " عن شخصيات لها صلة بعالمه مثل " أبو الموت " ، و" منقال طحيمر الزعل " و" المشير " و" عبد الحميد " ... إلخ .

يظهر دور " منقال " في أنه هو الذي ينتدب نفسه لتكوين النص الكلي الذي هو خلاصة الدمج الكامل بين مشروع الرواية ومشروع السيرة الذاتية والملاحظات المتفرقة ، وهنا فإن ذلك النص سوف تتم نسبته سردياً إلى " منقال " باعتباره الجامع لمكوناته وخاماته الأولية . ولهذا اصطلحنا عليه بـ " الموطر الخارجي " . لكن دوره لا يقتصر على ترتيب النص ، إنما هو يكشف آلية تكون عناصره ، والكيفية التي قام بها " عناد " في إبداع تلك العناصر ، ويقدم " منقال " ذلك على أنه يتم بالطرق الآتية :

١. يقوم " عناد " بتسجيل هذياناته بآلة تسجيل حينما يكون نائماً أو فاقداً للوعي .

٢. يدون " عناد " خواطره وتصوراتهِ وملاحظاته على جدران غرفته جوار السرير .

٣. يثبت " عناد " كوابيسه وأحلامه العجائبية على الورق إثر الاستيقاظ من النوم .

والملاحظ أن " مثقال " سيقوم بدمج الهذيانات والخواطر والملاحظات والكوابيس ليُجمل منها نص الرواية . وفي هذه المرحلة تطفو قضية جنس هذا النص في وعي " مثقال " ، ومع أنه جاري " عناد " في تسمية النص بـ " أعراب " بناء على رغبة " المؤلف " ، إلا أنه يرجع أن " القراء " سينقسمون فيما بينهم حول " جنس " أو " نوع " هذا النص ، فمنهم سيرا " رواية مفتوحة " ومنهم سيتعامل معه على أنه " ضد رواية " ومنهم سيصنّفه مجرد " هلوسة " وأخيراً ستظهر فئة من القراء لا يرون في النص سوى " أوراق لا تدل على شيء " ، أما " مثقال " نفسه فيرى أنه نص أدبي تختلط فيه " الرواية بالسيرة الواقعية بالهذيان بنقل كلمات الآخرين <sup>(١)</sup> . وسبب ذلك أن النص لا يخضع لترتيب منطقي ، وذلك يعود إلى أن مكونات النص وجدت في أوراق مبعثرة ، ولم يمكن التمييز بين ما هو رواية وما هو سيرة وما هو ملاحظات خاصة بأقوال الآخرين ، فالترتيب النهائي ، مهما اتطوى على فوضى إنما قام به " مثقال " بوصفه مؤطراً خارجياً للنص ، ورغم ذلك فإنه لا يدخر وسعاً في إبداء ملاحظات نقدية حول النص الذي قام بجمعه وترتيبه ولكنه لم يجمر على التلاعب فيه ، لا حذفاً ولا تغييراً ولا إضافة ، ومن ذلك ، فإنه يرى أنه بحاجة إلى اختصار ، ففيه نعت زائدة ، وصور مكررة ، ورغم ذلك فلم يسمح لنفسه بالتدخل لتفقيح النص ، اعتقاداً منه بأن أي حذف قد يلحق ضرراً بمقاصد المؤلف الأصلية الذي هو " عناد الشاهد " <sup>(٢)</sup> وتضاف هذه الملاحظات إلى ملاحظات " عناد " نفسه الذي يظهر باعتباره مؤلف النص - الرواية إذ يبدي آراء وتعليقات نقدية حول نصه <sup>(٣)</sup> ، لكن الأمر الأكثر إثارة يأتي على لسان " عناد " ويظهر في غلاف رواية " أحياء في البحر الميت " . وهو يتجه بالكلام إلى مؤمن

الرزاز مبدئياً تحفظاً واضحاً تجاه الصورة التي ركبها له ، يقول " كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صورني شخصاً سوياً أليفاً ، لكنه أصرَ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد ، وهذا الوطن السعيد ، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته وتختلط بها شأنها شأن كوكبتيل الأرمنة والأمكنة التي صورها " . فعلاً إن المستويات السردية التي أضربنا إليها تخلق توهماً لدى المتلقي ، فهو لا يميز بين رواية " اعراب " لعناد الشاهد ورواية " أحياء في البحر الميت " لمؤنس الرزاز ، فالأولى تشكل لبّ الثانية ، والثانية هي التي تمنح الشرعية السردية للأولى ، لأنها الإطار الذي تنبثق منه ، وتنظم في داخله ، فيما يبدو الفزاع الرمزي قائماً بين ثلاثة من المؤلفين ، كل منهم له حق ادعاء نسبة الرواية إليه: عناد الشاهد ، ومثقال طحيمر الزعل ، ومؤنس الرزاز وهذا يفضي بنا إلى القول ، استناداً إلى الترتيب النصي متعدد المستويات إن " عناد الشاهد " هو صاحب " النص " ، و " مثقال طحيمر الزعل " هو صاحب " الخطاب " ، و " مؤنس الرزاز " هو صاحب " الأثر " . أخذين بالاعتبار أن النص هو اللب الذي يكون حقلاً للبحث الدلالي ، والخطاب هو المدونة القابلة للتأويل ، فيما الأثر هو الخلاصة الكلية النهائية الشرعية القابلة للوصف والتحليل . وهذا التنازع في مستويات السرد وتعدد الرواة وتكاثر المؤلفين ، سواء كانوا عناصر سردية ، أو كائنات إنسانية حقيقية ، يخصب " أحياء في البحر الميت " ويضفي عليها أهمية خاصة في مسار التجريب الروائي العربي الحديث .

في رواية " متاهة الأعراب في ناطحات السراب " يذهب مؤنس الرزاز بعيداً في صوغ نوع من السرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصة بالسرد الأدبي وتقنياته ، والواقع فإن اللجوء إلى ذلك ،

لا يمكن اعتباره بأي شكل من الأشكال مجرد ألعيب سردية لا دلالة لها، إنما هي متصلة بالبناء العام للرواية، وهي لصيقة بالمعنى الخاص بها، ولها أهمية استثنائية في النص. وكما كنا قد رأينا في رواية "أحياء في البحر الميت"، فإن رواية "مناهة الاعراب" يتفاعل فيها مستويان سرديان اثنان، مستوى أول يعنى بأسرة "حسنين" بكل ارتباطاتها وعلاقاتها وتاريخها، وبخاصة متابعة حلم "الأب" بأن يتجاوز الانتماء القبلي التقليدي، واستبداله بالانتماء إلى "عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة لا الدماء والنسب"<sup>(٩)</sup>. ثم كل التفاصيل الخاصة بذلك، النتائج التي ترتبت على فشل ذلك الحلم، ومصائر الشخصيات التي تدور في أفق الأسرة الكبيرة، ابتداءً بالجد مروراً بالأب الحالم، طبيب الفقراء، المناضل والسجين، وصولاً إلى الابن "حسنين" المتمزق بين اثنانين والذي بسبب ذلك التمزق والارذواج يبدأ بالانشطار إلى أكثر من شخصية. ومستوى ثان ينبثق من وسط الأول، وتمثله "الرواية" التي يكتبها "حسنين" من الداخل عن نفسه وتجربته وأسرته وعالمه. وفيما يظهر "حسنين" شخصية في المستوى الأول، يظهر بوصفه مؤلفاً روائياً في المستوى الثاني. وفيما يكشف المستوى الأول الأبعاد الخارجية للشخصيات وعالمها الواسع، وعلاقاتها اليومية، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخلية للشخصيات، لأن "الرواية" التي يكتبها "حسنين" تسعى إلى إضاءة الأبعاد الجوانبية لها، وبخاصة شخصية "حسنين" نفسه الذي يلوذ "بقريّة صحراوية نائية"، تقوم قرب مقبرة غرباء"<sup>(١٠)</sup>، وهنا في هذا المكان المنقطع عن عالم الشخصيات الأخرى، يبدأ "حسنين" نسج روايته المعبرة عن منظوره الذاتي لذلك العالم. وهو لا يلجأ إلى هذا الاختيار الصعب إلا بعد أن ولج "مدار اليأس من

تفسير هذا العالم ... وتغييره " بعد أن أحرقت " بلقيس " نفسها . وهنا يصعب القول بأن " حسنين " بدأ يعيد صياغة ما حدث له في عالمه ، إنه في الحقيقة بدأ يصنع عالماً آخر ينهض على تخوم العالم الأول ، إنه متصل به ومنفصل عنه في الوقت نفسه ، فهو يستمد منه بعضاً من مكوناته ، لكنه يعرضها بكيفيات مختلفة ، وبمقاصد مغايرة ، يقول : " بدأت أصوغ عالماً بديلاً ، أفكك العالم القائم ، وأصوغ البديل من خلال " عمل " لا سيطرة لأحد عليه سواي . أنا ظروفه الموضوعية .. أنا ظروفه الذاتية .. أنا لحظته الحرجة . تحت ضربات شمس وحشية جهنمية كنت أصوغ هذا العالم البديل ، وأنسج خيوطه ، اللفح الناري يضربني على رأسي .. وأنا أصوغ ، أصوغ ، أصوغ . ومثل خلد الحقول رحت أنبش أنفاقاً في **حقول الأرملة** . تواريت عن الناس في هذه القفار ، اعتزلت العالم العصي على التواصل معي ، وعكفت على إقامة معمار " عملي " الجديد ، وعالمي البديل <sup>(٧)</sup> . من الواضح أن " حسنين " قد عجز عن التواصل مع عالم مملوء بالخداع والتميمة والأكاذيب والأوهام ، ووجد نفسه منقسماً بين منظومات قيمية متعارضة ، ولتجاوز هذه التردواجية المفروضة عليه . لقد اختار أن يمضي في طريق مختلف ، طريق يعبر فيه مجازياً عما عاشه حقيقة . لقد أفضى به فقدان التوازن إلى النجوى إلى ضرب من التعبير التخيلي بوساطة " رواية " يعبر فيها عما لا يمكن التعبير عنه صراحة ، أو في الأقل يعيد رواية الوقائع كما يتصورها هو ، على أن عزلته وضيقه وقلقه وخوفه جعلته يرتقب عالماً تخيلياً آخر إلى جوار العالم " التخيلي " الذي هو جزء منه ، إنه مدفوع برغبة متأججة لأن يكون سيداً متفرداً في هذا العالم الجديد " كان علي أن أبداع حلمي ، أن أصوغ وهمي ، أن أصور بطولته

أسيطر على ظروفها ، وأعد مسرحها ، وأهتبه وقائعها ، فلا تتدخل ظروف موضوعية أو ذاتية خارجية عن إرادتي لتفصد ما بنيت <sup>(٨)</sup> ويمضي في تأكيد رغبته هذه " هربت من الناس والمؤسسات والعالم الخارجي . ولختُ بهذه العزلة ، وهذه الحماسة المجنونة لإقامة أسطورتني الخاصة ، أبطالي أنا ، نصي أنا ، أدواري أنا : مسرحي أنا <sup>(٩)</sup> . ولا يمكن فهم هذا الإلحاح الذي يعبر عنه " حسنين " إلا في ضوء حالة الاستبعاد والإقصاء التي تعرض لها ، والتي جعلته يستبدل بعالمه الأول ، هذه الصحراء القفر . إنه يريد أن يعيد زاوية الأشياء كما ينبغي لها أن تحدث ، وليس كما زورت ، من ذلك فهو يريد أن يركب الصورة الحقيقية لجده الأول : " آدم الحسنيين " ، صورة تعبر عن حقيقته ، وتضع في الاعتبار بطولته ، ولهذا ينصرف " حسنين " إلى جمع مكونات عالمه النصي وينسجها ، سعياً إلى إدخال عنصر البطولة التراجيدية التي غابت عن عالمه الواقعي ، والمقطع الاتي يعبر بأفضل ما يكون عن هدفه : " رحت أشيد هذا العالم المدهش - عالم البطولة المفجعة - لبنة لبنة ، أحضر في أعماقي أنفاقاً كما لو كنت أقيم منجماً ، وجعلت أصوغ شخصيات هذا " العمل " كما أشاء ، أتلاعب بمصائرهما وملاحها كيفما أردت ... حياة جديدة تفتتح أمامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي ، ويدخل اللاشعوري في الشعوري ، كنت أدفع أبطالي (القدامي - الجدد) إلى أدوار حلمت بأن ألعبها أنا . كنت أشبه بضحية خدعها عالمها ، فأنقلبت إلى طاغية يصوغ عالمها الخاص ، ليسيطر هذه المرة على ظروفه ، وتفاصيله ، حتى لا يبقى للخذلان متغذ ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقة ، ويمنعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الإخراج <sup>(١٠)</sup> . ويكشف " حسنين " عن البطانة القلقة لمشاعره ،

والخوافز التي دفعته إلى كل هذا " كانت هذه العملية - صياغة عالم جديد على أنقاض عالم خذلني - أشبه بولوج سلسلة من الأحلام ، أحلام أنقذتني من يأس مظلم ذي نفق لا يؤدي سوى إلى هاوية الانتحار . فكان ينبغي أن أحيي . كان ينبغي أن أقص . هكذا بدأت بصياغة عالم أسيطر عليه ، بعد أن عثرت على نفسي شبحاً في عالم وجدت ظروفي الذاتية إنها متضاربة مع ظروفه الموضوعية <sup>(١١)</sup> . تكون المفارقة الحزينة أن " حسنين " المؤلف الروائي الذي لاذ بالعزلة بحثاً عن إعادة التوازن ، قد فوجيء بأن شخصياته تنمرّد عليه ، ولا تنصاع لإرادته ، ولا تذعن لرغبته إلى درجة تصبح البطولة الحقيقية بالنسبة إليهم ، هي: التمرد على الأدوار التي رسمها لهم ، فكان التمرد بالخروج على النص الذي صاغه هو " رسالتهم الكبرى " ، وهنا يصاب بصدمة شديدة ، تشلّ تفكيره ، فيجد نفسه في عزلة وسط الوحشة المظلمة ، ويتخذ قراره بالانتحار . وقبل أن يقدم على تنفيذ ذلك القرار يقرأ مسودات روايته التي ستندرج في سياق النص الأول ، ويظل بيدي تعليقات كثيرة حول شخصياته وأحداث روايته وعالمها الفني <sup>(١٢)</sup> .

يظهر التعارض السردى بوضوح في المستويين الذين يكونان رواية " متاهة الأعراب " إنه تعارض يستمد دلالاته من العلاقة الملتبسة بين نسق القيم المتحكّم في العالم الأول الذي ينخرط فيه " حسنين " على أنه شخصية تمارس دوراً وسط منظومة من الشخصيات ونسق من القيم البديلة التي يودّ " حسنين " أن يبذرهما في العالم التخيلي النصي الذي يشرع بابتكاره ، بعد أن انشقى عن العالم الأول ، إلا أنه سرعان ما يكتشف أن الآفة التي نخرت مقومات العالم الأول ، هي ذاتها التي انتقلت إلى العالم الذي أوجده ، إنه من جهة الاستبداد وسوء التفاهم والعنف ،

ومن جهة أخرى التطلع إلى تغيير كل شيء ، وكما خرج " حسنين " على العالم الفني الذي كان عنصراً في تكوينه ، لأنه رفضه ، فقد خرجت شخصياته هو عن عالمه للأسباب ذاتها . إن دلالة السرد هنا تكتسب أهميتها في هذه الحركة الدائرية المروية حيث يفضح كل شيء ، لأنه يتمرأ في الآخر ، فتتقابل الصور المجازية بين عالَمين كلاهما مجازي ، وكل منهما يعمق معنى الآخر ، ويفضح مصادراته ، وانشطار الشخصيات في الرواية وحركتها بين المستويين ، إنما هو جزء من اللعبة السردية ، إذ كل شيء يكمل الشيء الآخر ، ويعارضه في الوقت نفسه . وهذا الأمر هو الذي يجعل سياق السرد متكسراً ، فالتعليقات والتفويّهات التي تفتح ذلك السياق ، تنبّه المتلقي بأنه إزاء عالم يراد منه أن يؤدي وظيفة تنشيط ذهنية ، بدل الوظيفة الترويحية التي تجهزنا بها السرود التقليدية . وهذه الإشارة الخاصة بأمر إدخال " القارئ - المتلقي " في إنتاج الدلالة السردية ، والمشاركة في صنع الأحداث وتفتح ، الوقائع ، والتدخل في مسار الحكاية ، تقودنا إلى الوقوف على ضرب آخر من ضروب السرد الكثيف ، وهو ما نجده في رواية " اعترافات كاتم صوت " . وفي هذه الرواية ، يعرض مؤنس الرزاز نمطاً آخر من أنماط التداخل السردية ، فمع أن متن الرواية يتركب من خليط التنبذ والشذرات التي يتناوب ظهورها على التعاقب ، وهي إما تصور " الختيار " و " الصغيرة " و " المرأة " وهم يمضون رتابة حياتهم رهن الإقامة الجبرية حيث الانقطاع عن العالم الخارجي ، إلا أن صوت الإبن " أحمد " الذي يصل إليهم متقطعاً بسبب المراقبة مساء كل خميس ، أو تصور اعترافات " كاتم صوت " وهو ييوج إلى سلافة الصماء بسيل من الهذيات المتقطعة حول مهمته ، أو أنها تتصل باعترافات الصغيرة حينما تفلح في مغادرة مكان الإقامة الجبرية ، وعلى الرغم من أن هذه هي المكونات

الرئيسة للنص ، إلا أن المؤلف يضيف إلى روايته " ملحقات " ينعطف بالسرد إلى اتجاه آخر ، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ " المؤلف " . و " القراء " ، وفي هذا الملحق يتحاور صوتان هما " صوت المؤلف " و " صوت القارئ " . وموضوع الحوار هو الرواية التي أنجزت بما فيها من أحداث وشخصيات ، وهنا يقدم " صوت المؤلف " جانباً من الخلفيات الخاصة بالشخصيات الأساسية في الرواية ، ويخبر " صوت القارئ " بأن هنالك فصلاً لم يكتبها ، وتسبب هذه الملاحظة مفاجأة لدى " صوت القارئ " الذي يقترح تغيير مصائر الشخصيات ، مادام النص لم يكتمل بعد ، فيقول " لا أرغب في مقتل أحمد والأم الصغيرة لم تصل ، اسمح لي أن أشاركك الكتابة ، وأقترح انقاذ الصغيرة علي الأقل من كاتم الصوت<sup>(١٣)</sup> . لكن " صوت المؤلف " يبدى اعتراضاً على هذا الاقتراح ، فلدیه تفسير لمصائر الشخصيات في روايته " أريد أن أقول أن الأسرة كلها قد تعرضت للتصفية ، فأمحي اسم الأسرة من صفحات التاريخ ، ودليل الهاتف " ، ويبدو هذا التفسير مقنعاً جزئياً لدى " صوت القارئ " لكنه مازال يلحّ في إغناء الحالة التي تفضي بالشخصيات إلى نهاياتها ويتقدم باقتراحه الآتي " إذن استحدث فصلاً تصوّر فيه الخيار وهو يقرأ على الصغيرة درساً في التاريخ ، مثلاً قتل جماعة معاوية للحسين ثم الحسن والتكامل بعائلة علي ، ولتصوّر الصغيرة وهي تتعجب بشدة وقد تأثرت بهذا الدرس ، ورأت في مصير أبناء علي ... مصيرها .. بذلك ، تكون قد أوحيت إلينا بما تريد ، دون أن تعرضها للقتل " . ويبدو أن " صوت المؤلف " يجد في هذا الاقتراح نوعاً من الإغراء ، لأنه يعنى البعد الإيحائي والرمزي لروايته ، فيقول " سأفكر في الأمر " . وحينما بلغت " صوت القارئ " انتباه " صوت المؤلف " إلى أن مصير سلافة

أوسيلفيا في الرواية غير معروف ، وما هي الأسباب التي دعتها للعمل في الملهي والحانات ، يكون جواب " صوت المؤلف " هو " لكم أن تملأوا الفراغات " . ولا يتردد " صوت القارئ " من اقتحام النص ، وإشباع الفراغات التي أشار إليها " صوت المؤلف " فيقول : " أنا أتخيلها صبيحة من الجزائر ، شاركت في الثورة ، قبض عليها الفرنسيون ، وعذبوها تعذيباً وحشياً ، ففقدت حاسة السمع . بعد الاستقلال صدمت بالواقع ، وجدت أنها قد فجعت بأحلامها ، أحست بالاغتراب ، لجأت إلى فرنسا ، واحترفت العمل في الملهي " (١١) . وفي هذه المرحلة من الحوار تظهر مجموعة من الأصوات لقراء آخرين . وتحديداً يظهر عشرة قراء ، ويشرعون جميعاً في ملء الفراغات التي تركها المؤلف ، وتقودهم تصوراتهم وآراؤهم واقتراحاتهم إلى ضرورة تغيير كثير مما ورد في الرواية ، إلى ذلك فإنهم يقترحون تفسيرات متعددة لأفعال الشخصيات . وتتعالى أصواتهم وهم منهمكون في فوضى التأويلات المختلفة ، وأخيراً يظهر " صوت المؤلف " وقد اتخذ " هيئة الجد والاستعداد والوقار لمناقشة كل هذه المسائل ، ولكنه في أعماقه الخفية ، كان يكركر فرحاً (بخبث ومكر) ، لأنه وجد أخيراً عشرة قراء يقرأون روايته " (١٢) .

ينقل مؤنس الرزاز ، في التفاتة ذكية ، القضية المعروضة في رواية " اعترافات كاتم صوت " إلى ما يعتقد أنه خارج نص الرواية ، بحيث يجعلها موضوعاً للنقاش بين عموم القراء ، وهذه اللعبة السردية المفاجئة ، تفتح الألق أمام مزيد من التأويلات ، ورغم ذلك فإن " صوت المؤلف " و " أصوات القراء " ، لا يمكن أن تؤخذ إلا باعتبارها مكوناً من مكونات النص نفسه ، على أن كل ذلك سينشط من القوة التخيلية للمتلقي الذي يجد أن السرد يفتح على نهاية غير متوقعة ، فيصبح

التراسل بين الرواة والشخصيات داخل النص قائماً مع المؤلف والقراء من خارجه . وهنا سيعيد المتلقي النظر في قناعاته وتصورات ، لأن كل شيء في النص أصبح رهن الاحتمالات والقراءات المتعددة والتأويلات التي يصر إلى ترجيح بعضها استناداً إلى قرائن ماثلة في النص . إن الاقتحام المبالغ الذي يقوم به " صوت المؤلف " و " صوت القراء " سيكشف عن الإمكانية التي يمكن أن تمارسها " القراءة " تجاه النصوص المردية ، إنها الإمكانية التي تتعدد على وفق تعدد المنظورات ، بما يكسب النص مزيداً من الإيحاء ، ويضفي عليه فائضاً من المعنى الذي تستثيره القراءة في تضاعف النص .



## الهوامش

- ١ جبرار جنيث وآخرون ، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبليغ ، ترجمة ناجي مصطفى (الدار البيضاء ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ١٩٨٩) ص ٩٨ و ١٠٠
- ٢ . مؤمن الرزاز ، أهداء في البحر الميت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) ص ٧
- ٣ . م . ن ص ١٧٩ - ١٨٠
- ٤ . م . ن ص ١٤٩ - ١٥٠
- ٥ . مؤمن الرزاز ، مقابلة الأعراب في ناطحات السراب (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٦) ص ١٣
- ٦ . م . ن ص ١٩٤
- ٧ . م . ن . ص ١٩٤
- ٨ . م . ن . ص ١٩٥
- ٩ . م . ن ص ١٩٥
- ١٠ . م . ن . ص ١٩٦
- ١١ . م . ن . ص ١٩٦
- ١٢ . م . ن . نظر على سبيل المثال ٢٥٢ ، ٢٨٢ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ .
- ١٣ . مؤمن الرزاز ، اعترافات كاتم صوت (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٢) ص ٢٢١
- ١٤ . م . ن ص ٢٢١
- ١٥ . م . ن . ص ٢٢٤

\* \* \*

## الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية

- سلالات وثقافات -

عبد الله إبراهيم - قطر

### مدخل : التعدد وصوغ الذات

يؤدي السرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وطبيعة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، مما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيرا من مكوناتها وبخاصة الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والفضائية، لكنها في الوقت نفسه معصلة عنها لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطية فرضتها أنظمة التحليل السردية، فالسرد في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب ويحقق ويعيد خلق سلسلة متدحمة من عناصر السرد التي ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تصاميم سرد، فالعدد لداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على قصائد ثقافية وسلافية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي مشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضرة له. والتعدد يأخذ مظاهر كثيرة، تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية وتعدد في أساليب السرد وتعدد في الصيغ وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها. ولعل إحدى الطواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية استثمارها لتعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق والسلالات والثقافات والقيم التقليدية والمرأة والهوية والآخر. ومن هذه الرواية انخرطت الرواية في الجدل الخاص باهويات الثقافية والحصارية وبالانتماءات السلالية والطبائع وبكشف البنية الأبوية للمجتمعات امثلة سردية، الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها وتصوراتها ومواقفها. وبذلك قامت بتحليل ثنائيات : الأنا والآخر ، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية وتعدد مستوياتها.

## 1- التمثيل والمخيال الصحراوي

في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني، يقوم السرد بدمج بين مناثرة من الأعيان والوقائع، والحكايات الأسطورية والخرافية، وحملة من المأثورات الشعبية القبلية أو البدوية في الصحراء، فتمتد مركب متعدد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير تمكنت المدونة السردية لكوني من ترتيب معالنه وقضاءاته وعناصره، وهو عالم يختلف عن سواه من العوالم الروائية التحيلية الشائعة في الرواية العربية بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات، وخلق مكونات جديدة طبقاً لمتطلبات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه، ومن ثانياً ذلك العام تبني الشخصيات من آفاق ضبابية، وكأنها بلا ماضٍ، فتسخر في حركة صراع حول المفاهيم والنظم والتطلعات، والانتفاءات، والتسلط، والهوية، والرعيات، ولتتبع الذاتية، وقبل كل شيء مراعاة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي متعدد الأبعاد، يضيء على الشخصيات نوعاً من العزلة والانفراد بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة وهي تغفل دون هواده وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار.

يرجع السرد اللثام عن مجموعة بشرية اجتجبت دائماً وراء الشام وهي، "الطوارق" فالاهتمام بكشف طبيعة الصراع استحكم بين مجموعة لا تحصى نوعها العرقي، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية، ومعدية علاقتها فيما بينها، وفيما بينها والصحراء الترابية لأطراف، إلى بصطنع السرد، فصلا عن ذلك، حمه من أساطير الخاصة التي ندرج في العالم التخيلي، وبشكل قوامه الرئيس، وهي أساطير نومص ثم تطفي لكنها تبص بالحوية والتألق ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان. ولو رتب هذه الأساطير وفق أساقى محددة، لشكلت مجموعها ما يمكن الإصطلاح عليه بـ "ميثولوجيا الطوارق" ويسمي التأكيد على أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق، فليس ذلك من شأن الإبداع، إنما يقصد (بخلق) بالسرد عالماً جديداً. وفي الوقت الذي أصاء فيه عتمته بواسطة التمثيل السردية، فإنه تدحل بطريقة حرة ومرة لاصطباع حكاياته، تلك الحكايات المتصافرة فيما بينها، وتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر يتبرأ فيها الإنسان بمومه وحيرته وتطلعاته ابوقع الأول، ذلك الذي لا يجد أنيساً فيختار مصططراً الحيوان وفقاً له، ينه لواعجه وعرضه. فمة تساوق مثير للانباه في مستوى القيمة المموحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني، ففي كثير من المحطات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلا الحيوان مشاركاً له في كل شيء فينه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معن حيناً، ومناجاة داخلية أحياناً

أخرى، وحلال ذلك تنتظم الوقائع حول موضوعات الثروة، والجاه، والسلطة، والغش، والخديعة، والعدو، والرعة المتأججة في التمرد والرفض، وعدم الانصياع لشيء وتتحلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للإلتطوعات الداتية، والانقسامات المعسية. والصغوط الداخلية، إذ لشخصيات تتعامل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، ومشاهد سرديّة طويلة تتمحور فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر.

ويتم توظيف إمكانات السرد الأدبي كالأسترجاع، والقطع، والتداخل، في تشكيل المادة الحكائيّة. ويظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلاً لتجريد، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الشخصيات، فالجملة القصيرة، توحى بأنها قائمة بذاتها أكثر مما هي متصلة بغيرها، مثل حبات رمل تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كتان متموجة ومتعيرة، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا يؤدي إلى تشظي مكودات العالم التخيلي. هذا هو حال اللغة في روايات الكوني، فهي محكمة باتصال وانفصال معا، اتصال يفرضه سياقات التابع اللغوي، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الحبل، يؤدي إلى شكل عالم متعرج، وممزق، ومتأثر، ومتعدد، كأنه تيه أبدي، لا يتم فيه لعتور إلا على **حيوات محكمة** بدو مع عامضة وغريبة، وساعية إلى أهداف متناقضة، ذلك أن الثروة تختدب بريق اندهب بعض الشخصيات، والسلطة تختدب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتقاطع انصائر، وتتعارض القمم، وتتحول الأهداف عن مساراتها، وننتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمصنوعات قسمة عذبة تخدب بأساويه فاجعة، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات، وكأنها تسعى إليها. وتتعاقب الحكايات في نظام متوال أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء للأحماد، ووسط كل هذا تدور هالة الشخصية/البطل، فكان قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يمر كلاهما عن الأخرى إلا بمزيد من الاقتراب إليها. فالمشاهد تختشد بالأحداث والشخصيات، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل، فيما تتوالى الشخصيات، وتتعرض في مواجهات عنيفة، وهي تنسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنسب إلى عام الثقافة. إنما تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعملها وماضيها، فالدرويش موسى في رواية "الجوس" (1) يختار الانتساب إلى عشيرة الدئاب، إذ سبق أن أنقذت جده من ملوت ذئبة، وأرصعه حليبها، فصار ذئبا بالرصاعة، ولهذا السبب يهاجر مع قطعان الدئاب حينما لا يجد قبولا من المحيط الإنساني. والأمر ذاته يظهر مع شخصية "أوداد" الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو "الودان" ونسب طوطميا إلى الحيوان، لأنه نعر من حياة السهولة، واختار أن يعيش حياته على

قمم الجبال كالودان، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأبيض، ويفصح عن سر الانتماء فإذا بالودان هو والد "أوداد" ذلك أن أمه "نمعارت" لم تنجب، لأنها كان عاقراً، فرحلت إلى الجبل حيث الودان، وترسلته أن يمسحها دمية، فكان قبوله بذلك مشروطاً بأن يمسح الوليد إليه، ووقع الحمل، ورد "أوداد" وقد أنست الأم وقائع الرمن ما كانت وعدت به الودان بيد أن الأخير كان دائم التذكير، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذ تقدر الآلهة على الإنسان أمراً، فقد سعى الودان لاسترداد وديعته، فأعزى "أوداد" وجعله متيماً بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان النوح المحرم في الجبل، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استرد صبه إليه بالموت وعلى الرغم من أن "أوداد" خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى اللوح، إلا أن إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية المأساوية. ومثل هذه الشخصيات كثيرة في روايات الكوني، وكثير منها يأخذ سمات الأخرى، فتجد نفسها في تصادم مع غيره. وهذا الاتصال بالطوائف الحيوانية، أو بالعشير الطوطمي يظهر في روايات فؤاد التكري، وصري موسى، وسميحة خريس، كما ستري.

يأخذ الصراع بين الشخصيات من ناحية انتمائها طباعاً ثانياً في روايات الكوني: انتماء طبيعي كالانتماء إلى الحيوان والاتصال به عبر أمشاج طوطمية بحرية عامصة، انتماء ثقافي كالانتماء الديني أو القبلي أو العرقي. وتبقى الشخصيات سيرة هواجسها وهي تنصرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك. تظهر الصحراء بوصفها إطاراً يختص الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف، ولو مثلنا على ذلك برواية "الجحوس" لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي، فما أن تصل الأميرة "تينري" و السلطان "أباي" إلى مكان صحراوي تبدأ الأحداث بلقاء الأميرة و "أوداد"، وتبدأ حكاية حب خطرة بينهما، ويسفحل الأمر حينما يهجر "أوداد" زوجته ويلجأ إلى الجبل. وبالتوالي مع ذلك يقوم الشيخ المباشر بشر طريقة دينية بين القبائل، فإذا به يدعو إلى دين الجحوس، وعاقبته من وراء ذلك جمع الذهب. ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل "اليدليان" وعقارة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التسلك والاعتصاب بعالم الإنس الذي يمر بالخداخ والاستغلال والعبث، يتضح الأمر ويكشف وجه المعادلة، وهذا أمر تفصحه الصحراء الحاض الأول لنوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية "حرج الجلال الأدي من القمم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء، أمر جنده فجعلوا بدن الصحراء العاري بساط النار، سفذين طقوس قصاص خالده، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام، مشى الدرويش فوق السدة السراب، تسببت الرمضاء في ثقب بعله الجندى القديم، وحرقت خمه القديم ركع على

ركبته ورحف نحو جبل معرول تحتته الريح وجردته من التلوات فبدا مثل قالب السكر الذي يحمله  
تجار القوافل" (2).

تستأثر الصحراء باهتمام منقطع النظر في عالم الكوني الروائي. فهدوها وعصبتها، وصفاؤها  
وعنمتها، وأماها وغدوها، يترك أثره الكبير في الأبنية السردية بما في ذلك الشخصيات، والأحداث،  
والنعة، وهي في الوقت الذي تزجج فيه التمرد، فإنما تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى  
درجة تحول ذلك إلى طقس تعبدى يفرض حضوره على الشخصيات، "ابتعدت القافلة، خلعت  
وراءها رائحة الإبل، طعى السكون مرة أخرى، سيكون بلا قاع لا يتض لإصعاء لملاحظة إلا الشيوخ،  
ليس كل الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت، أو ربما لم يبق  
ها إلا الصمت، موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يرددون تعلقا بالسكون الصحراوي كلما تقدم بهم  
العمر، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون، أو "صوت الله" كما يروى لبعضهم  
أن يقول، يوما كاملا يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماء، عن أبسط إشارة. شعائرهم في  
الإصعاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قدامية" (3).

تعدّد الأساطير أمر بطرد في روایات الكروي، فما أن تتوهج أسطورة إلا وتنطفئ أخرى، وتظهر  
الشخصيات حاملة حكاياتها الصحراوية معها ألها يذهب وكأني لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات  
بعضها ببعض. ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة راصفة، فالحمل والحصان وحيوانات الصحراء  
الأخرى دائمة الحضور بقوة أحيانا بأدوار رئيسة، إذ تعدم صفة الإنسان، إنسان، فلا يجد أمامه إلا  
التواصل مع الحيوان. ففي رواية "التمر" يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين  
"أوخيد" و "الأبلق" عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل أهجار، وهو لا يرال مهرا صغيرا، يطيب له أن  
يفاضر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورته نفسه في صورة السائل والمحب "هل سبق  
لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟" ويجيب نفسه "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا في رشاقتة وخمته  
وتناسق قوامه؟ "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينام في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء؟  
"لا" هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري؟ "لا" هل رأيتم أجمل وأنبل؟ "لا" لا لا لا،  
اعترفوا، بأنكم لم تروه ولن تروه" (4). وهذا الضرب من العلاقة يؤسس لفصله خاصة بين "أوخيد"  
و "الأبلق" فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان. وفيما يقع "أوخيد" بحب  
حسانه فإن جملة هو الآخر بعشق ناقة. أما في رواية "تزييف الحجر" (5)، فلاندماج يلعب ألقابه بين

الصبي والودّان، إذ كل منهما يقع تحت طائلة "مذبذبية معنى" للآخر لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شعب الموت، وبخاصة الودّان، الذي ينقله وهو معلق على صخرة في سمح جبل. يصعب القول بأن الكوني، استناداً إلى التمثيل السردى الذي تجلّى في روايته، قدّم "مجتمعات هامشية" تعيش على تحوم مجتمعات متماسكة، ذلك ألما تظهر "هامشية" عقدار كونها مجهولة لمتلقى الذي اعتاد نوعاً من التلقّي الخاص بعوالم مختلفة. فالجهل بها، نوع من القصور الداني ذلك أن "الثقافة الحديثة" تعتبر حواصرها مركز انطلاق، وعمار للمعالي، وما عداها أطراف لم تدرج في سياق التاريخ. وبالسبب لطوارق الكوني، فالأمر مختلف، فالأصح بالسبب لهم هو اعتبار العالم بعيداً عن الصحراء هامشاً، أما الصحراء بالسبب لهم فهي المركز، فهي قلب ذلك المكان الشاسع، تتأسس بواسطة التمثيل السردى كتلة قيم ضخمة لها رؤاها وتصوراتها للعالم وللحياة، ولها حكاياتها وأساطيرها، ولها نظام قرابة شبه طوطحي وعلى الرغم من أن الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة، ويوجهها بوجهها خطياً، فإن "مجتمع الطوارق" الممثل سردياً، له أساقفة للتشعبة في امتدادها، له ميثولوجيا خاصة تمتلئ في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان، وعلاقة الإنسان بالإنسان والعلاقة بين الطبيعة و"الثقافة" حاصره في صميم العالم التحليلي لروايات الكوني، علاقة تأخذ مره شكل انفصال عسفي، وتأخذ مره أخرى شكل اتصال حميم، وهو عالم شعوي التواصل، مارال نحيا وسط إطار فوائده الدفء إنساني الذي تقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات.

## 2- التمثيل السردى وثنائية الطبيعي والثقافي

تمتد الوظيفة التمثيلية التي ظهرت لنا في روايات الكوني، لتؤدي الهدف نفسه في رواية "فساد الأمكة" (6) لـ "صبري موسى"، والمفاتيح الأولى لذلك تظهر في النشيد الملحمي الاستهلاكي الذي تفتح به الرواية "اسمعوا مي بتأمل يا أحمائي، فإني مصيكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها عداء جلياً لم يعهده سكان المدن... أحرك أُرعن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي (بيكولا) في ذلك الرمان البعيد، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها ذلك الذي كانت فاجعته في أكثر اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عييه، جديداً يلقاه بحب الطفل، لدرجة أنه لم يتعلم أبداً من التجارب (7). هذا النشيد الافتتاحي يكشف البانوراما الشاملة للفضاء الذي تنظم فيه الأحداث،

وهو "جبل الدرهب" حيث تنشئ شخصية "نيكولا" وتنتهي الرواية وهو يمشي إلى أن يذوب في صحور "الدرهب" ليتحول إلى جزء منه، فطموحه الأكبر أن يصهر في الطبيعة، ويسمح فيها بوصفه عصرا مكونا لسيجها، كما كان جده الأعلى قد فعل ذلك، حسبما تقول الأسطورة، فهو من هذه الناحية يريد محاكاة الجد الأعلى في مصيره، تلك هي الخطه التي طالما حلمت به يا نيكولا قادمة . وما عليك سوى انتظارها صابرا وهادئا، فلا تزعج قومها بأية حركة.. لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكعيك وسوف يسري التيس في دواعيك ويتسلل منهما عبر جسدك فيصبح متيسا. وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الخدابة والوحشية عن الحصر الذي قدمت منه. تتيس وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهب العظيم الذي أعطيت قلبك وعقدت وروحك. تلك معجزة قديمة لا بد أنها الآن تتكرر معك، ألم يحدث ذلك للجد القديم لقيائل البحار، كوكالوانكا، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المعارة المرتفعة فوق الجبل المقدس... حتى أصبح صخرة، تبت حولها أشجار مقدسة بطاول السحب تفرح خلالها تلك الشبهاء البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تنفجر من الصخور منسابة حول تلك الرؤى - الصخرية المقدسة؟ تلك هي معجزة الانتماء الحقيقي يا نيكولا، وسوف تتكرر معك" (8).

الرعة تضع "نيكولا" في موقع الباحث عن حل صيغي مأسائه، فيقع في تعارض مع الحل "النقائي". فـ "نيكولا" يحمل بالمرثمة سماء صميا، وفكره الخطئه ملامه على وهم سفاك المحارم- وهي فكرة ثقافية -محترمة رغبته البدائية لأن يختار حل الطبيعة، والاتصال بغشيره الأولى، لأنه وجد نفسه صحية للثقافة. فثانية الطبيعة/الثقافة تتحكم في مصيره. الطرف الأول منها يعر به محاكاة الجد الأسطوري الأعلى "كوكالوانكا" والثاني يرد به إلى طمس الخطيئة، ابن "إيليا الصعري" الذي تسارعه قوى ثلاث تتباين فيما بينها طبقا لسنن القيم الأخلاقية وموقفه من فكرة الخطيئة ولطمع بالنسبة لـ "نيكولا" هو ثمرة الخطيئة، وبالنسبة لـ "أنطون" ثمرة الرعب، وبالنسبة لـ "الملك" ثمرة الثروة، وكما اختار "نيكولا" لابنه الوهمي مصيره، وليمة للذئاب الجبلية، ولـ "إيليا" أد تتصاعد روحها من شقوق جبل، لتتحول مطرا يظهر كل شيء، فإنه اختار لنفسه، تحقيق تلك الرعة الكامنة فيه -التي يغلب أنها قادمة دون وعي إلى الدرهب. ليلتقي رميا باجد الأعلى "كوكالوانكا" الرعة في أن يكون صما طبيعيا مقدس، فكأن الطبيعة هي انطهر لكل حبيثة "ثقافية"، فتلك الرعة تعبر الوصية النهائية لـ "نيكولا" الذي لا وطن له، ولا ينتمي لشيء، وليس لمة معنى لحياته مثل ذلك الإغريقي القديم

"سيزيف" فدوبانه في صخور الجبل، يحقق له الإحساس بالانتماء إلى مكان ما، لوقف رحلة التشرذم التي قادته من روسيا إلى تركيا إلى إيطاليا، وأخيرا إلى جبل الهرم في مصر.

هذا التعدد في المستويات الدلالية يضفي على الراوية أبعادا خصبة من المعاني التي تتصل بالطبيعة والثقافة في وقت واحد. يدرج "نيكولا" نفسه في نظام الطبيعة، فأفعاله في عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته، تظهره قديسا طبيعيا، فالراوي يؤكد بأن أمه أعطته اسم قديس قدم، بيد أن التعبير الفعلي عن نزوعه الطبيعي يتكشف من خلال علاقاته بالآخرين، علاقاته بنسق ثقافي محدد، السرد يصع "نيكولا" بين فئتين وإحساسه بالانتماء إلى إحدهما دون الأخرى، يحسم ميوله الطبيعية. تتكون الفئة الأولى من: إيسا، وعبد ربه كريشباب، وأبشر، وهم طابعون بامتياز. والفئة الثانية تتكون من مجموعة شبه هلامية لها أسماء ورعيات، ولكن ليس لها ميراث وخصائص جوهرية منها. الخواجة أطوان، وإقبال هام والملك، وهم قدمون من "القاهرة" يعتنقون مظاهر ثقافية معينة، ويحرصون للاعتصام بها، قوامها المتعة، والرعية العابرة، واللذة السريعة المتعجلة، وهم يمثلون نسقا ثقافيا خاصا. ومع أن "نيكولا" قادم من خارج عالم هانس القشتن، فإنه يجد نفسه أكثر اتصالا بعالم الفئة الأولى، ذلك أن التراسل الشفاف فيها يوافق رؤيته ومظوره، فيما لا يجد شيئا داخليا للاستعانة إلى الفئة الثانية. وفي الوقت الذي تظهر فيه "إيدا الصعري" في الأفق، سحري مصححة رمزية بين عالمين، تكون فئة "الثقافة" حطمت براءتها باعتصام موكي دفعت نصية إليه يسر وسلاسة، فكأها، نزلت إلى ذلك العالم دون أن يعي مصيرها.

يقع الالتباس التراجيدي، حينما يستيقظ "نيكولا" من كوابيسه، وهو شبه غائب عن الوعي، بلا حقه حس بأنه يساهج ابت، في وقت تكون هي قد أعيدت إليه إثر الاعتصام المنكي، فإذا به، يفصل عياب القرنس لديه يسب اعتصامها إليه؛ لأن فعله في حلمه. ويقوده إحساسه العميق بالإتم إلى الشعور بالخطيئة، فيما يتكلم الآخرون على حقيقة ما جرى له. "إيليا"، وعلى هذا يتغلب الوهم على الحقيقة تتغلب الثقافة على الطبيعة، ولكي بعيد "نيكولا" الأمور إلى "طبيعته" لم يكن أمامه إلا سلسلة من القرارات المهلكة: حمل طفل الخطيئة وليمة للذئاب، لإحتباء بالجنس، المشاركة في احتجار "إيليا" وراء الصخور، ثم موتها، وأخيرا البقاء وحيدا في أطلال المعجم يعذب نفسه يوميا بحرق جسده على الصخور السوداء الملتصقة، وهو يعب "الأبسينو الأحمر" نجوعا حائلا عمرت هو نوع من العناء والاتحاد بالجبل الذي أمضى فيه خمسين عاما، في إصرار لتحقيق رغبته بأن يكون حجرا مقدسا مثل جده الأول، فكأن كل مقدس فيه بذرة إثم، وهروب من خطيئة، رجوع إلى الطبيعة، وجد "نيكولا" نفسه يفصل عن

سلالته لأسباب ثقافية، لكنه يعيد اتصاله بها أخيراً لأسباب طبيعية، من السلالة المهاجرة "قبائل البحارة... أقدم شعوب إفريقيا الذين جاءوها من آسيا. أقارب نيكولا وأصهاره القدامى... الذين يرجع الرواة في الغالب أهم من سلالة كوش بن حام، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان (9) . إلى هذه السلالة ينتمي "إيسا" وبنه "أبشر" ولهذا فعلاقة "نيكولا" بها علاقة دم. فكما يتصل "إيسا" بـ "كوكالوايكا" ليبارك بسبيكة الذهب، فإن ما كان يحلم به "نيكولا" هو أن يتبارك بذلك الجسد، وأن يبقى فيه... ليمائله ويطابقه، يتخلص من سعادته، بعد أن عثر على سلالته في قلب الطبيعة. يبرهن مصير "نيكولا" على قضية مهمة: غياب "الثقافة" ورموزها في النص بحيث لا يشار إليهم بعد موت إينيا" وحضور طاع بـ "الطبيعة" فيها يفتح النص، وما يختتم، وبين تلك البداية وتلك النهاية تحس ذكريات "نيكولا" المتوهجة لتستدعي شذرات من وقائع حدثت خلال نصف قرن بين صحور الدرهب، فيقوم السرد بتنظيمها على محور متعاقب أحياناً، وعلى محور متداخل أحياناً أخرى.

يسهم التمثيل السردى في إضاءة المسار المتحول لشخصية "نيكولا" وتعتمد صيغ السرد، طبقاً للموقف وحالة اللذين يكون فيهما نيكولا، فتتعدد الصيغ بين الموصوفة العامة المسندة لراوي عليم يشمل منظوره عالم "نيكولا" وخلفيته، ودائية تكشف عن الداعل ما يحتمل في داعل الشخصية من أفكار، وتدخل ذلك صيغ خطابه، يخطب فيها نيكولا نفسه أو مخاطبه روى حينما تأزم المواقف ويحدد البطل نفسه بإزاء حيرة وفوق غمضين (1٠) هذا التنوع يوفق أخاه النفسية للشخصية ويسجّم مع الحالة التأملية لها من جانب، ووضوح الفضاء الذي يحتوي أفعالها من جانب آخر، ولكنه يبرز أهمية الطابع الأولى التي تستأثر بالاهتمام أكثر من الانتماءات الثقافية، وهو أمر يجد له تحليلات أكثر أهمية في رواية المسرات والأوجاع لفؤاد التكري حيث يظهر مستوى أكثر تعقيداً في تعدد المرجعيات التي تحكم بالأحداث ومصير الشخصيات.

### 3- التمثيل السردى وتعدد الطبائع والمصائر

يقوم التمثيل السردى في رواية التكري (11) بوظيفة كشف التاريخ الأسرى بوصفه خلعية توجه سلوك الشخصية الرئيس فيها "توفيق سور الدين" واستجلاء الأبعاد الداخلية السلوكية والغريزية لتلك الشخصية مصائر لشخصيات مرتبطة في هذه الرواية بالطبائع، فهي مقادة لطبائعها، أكثر مما هي خالقة لمصائرهما. ويمكن اعتبار شخصية توفيق سور الدين أمودجا يبرهن على هذه الفكرة التي

تتخفى حيا في تصاعيف النص، لكنها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قصة تستأثر باهتمام توفيق سور الدين حينما يبدى ملاحظات "نقدية" حول الكيفية التي بنى بها شخصيات بعض الروايات التي يقرؤها، وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيات كما يرى ذلك توفيق سور الدين فإن الخلاصة النهائية لهذه المفكرة المحورية تنكشف تماما من خلال بناء الرواية التي نحرص في جزء كبير منها على إصاعة خلغيات الوراثية للشخصية، وهي خلغيات تنتهي إلى أصول طوطمية عامصة تتصل بالقرد إلى درجة ينظر فيها إلى عشيرة "آل عبد المولى" بوصفها سلالة قردية. فالخاتمة المغلفة التي يعينون فيها، ويوالدون دون صراط معروف، سمي بخاتمة القرد (=دروية الشودي) والجد الأكبر للسلالة كان معروفا بحسده القصير المتين، وبخلقه العربية، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان" هذا الانسحاب الطوطمي الوراثي يجد صده بوضوح في نسله "كان أباؤه من بعده وأبناء أبنائه صورا مشوهة أو محسنة قليلا من هذا النموذج الباهر" (12).

وعلى الرغم من أن "سور الدين" الابن الثاني لـ "عبد المولى" والذي به تختم سلالة الأبناء المباركة (سور الدين، مصنف الدين، راية الدين، كمال الدين، لطف الدين، ممد الدين، سيف الدين، سور الدين) يصل عن السلالة، ويخرج عليها بالزواج من امرأة عربية عنها، فإن ابنه المهجس من خيط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة ومن ناحية السكن بالألم التي اقتسمت أسوارها، يبقى أسير الطمع الذي ورثه عن السلالة بطوطمية فحاشه إلى النهاية بما هي خلغات رمزية بطبع العربي لسلالة، قائل القرد، في اشتياكها العيف والمستمر بالجنس الذي يأخذ مظهر شبيهة حادة لا يقصد منها الإشارة المباشرة، إنما الوفاء لطبع، وكأن المفكرة العنصرية التي يريد النص، على نحو غير مباشر، بلورقا، هي: أن لعنة السلالة المكفنة على دقا، تلحق أولئك الذين احتاروا التردد عليها، لعنة تتصم وجها، أو كما الالهامك في لغة غير ممتعة كتعبير عن ذلك الطبع العربي في عالم بدو يكيف العرائر، ويحول مسارها، وقمعها ضمن سلام متنوعة ومندرجة من الأخلاقيات والقيم، وفي هذه الحالة سيظهر الإهمك بوصفه شذوذا عن قاعدة، إذ ليس ثمة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأساق الثقافية التي جرى قسوها والنواظر عليها. ونتيجة لهذا الوجه يظهر توفيق معديا ومشطرا على نفسه، لأنه ينتمي في ن واحد إلى سقين متعارضين: الطبيعة ممثلة بالسلالة والثقافة ممثلة بالبول العربية، وتبينهما الصياح والصلال والتشرد. فعن يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عنها، لا يتم فقط إبعاده والتحلي عنه، وتركه وحيدا يواجه عالما معارفا، إنما معاقبته والاقتصاص منه؛ فتوفيق لم يجر الاستثناء عنه فقط، بوصفه عنصرا ثمر على السلالة، من خلال العمل والعلاقات الاجتماعية الأخرى والشكل الخارجي

الشاد بالسمة للسلالة، إما جرت معاقبته بعف وقسوة بالعين، دون أن تكشف الأسباب الكامنة وراء ذلك، وعلى هذا، فكان ثمة مخططا قدريا غامضا يحكم علاقات الشخصيات فيما بينها وبين العالم الخارجي.

في الوقت الذي تترتب فيه مجموعة أسباب تقضي إلى إخراج توفيق من السلالة، تعمل مجموعة أسباب أخرى، بطريقة غير مكشوفة للاقتصاص منه ومعاقبته. ذلك أن دواء العلاقات مشحورين عناصر السلالة المتكففة على ذائقاء العناصر الضافية والنقية التي تحصر على ألا تُحترق أسوارها الخارجية، ولا تنوث دماؤها، أما البرود والالباس فمع العناصر المهضة. وطبقا لمطور توفيق - وهو المنظور الذي من خلاله يتشكل معظم العلم التخيلي للرواية - فمعالم سلالته عامص، وسديمي، وشبه بدائي، ومستغرق في علاقات ولاد معتمة، فلا تمايز بين مكوناته، وهو مخلص لزوجه الطبيعي والغريزي الذي ينهرب من "عالم الثقافة" إلى عالم "الطبيعة". وفي نهاية المطاف، يعني خروج توفيق من عالم السلالة حرقا للانتماء الطبيعي، الصراع المباشر والصمعي بينه وبين أطراف السلالة، وهو يأخذ وجوها عدة كالنبذ والإقصاء والاستعباد والاحتلال والاستيلاء على الإرث، ثم التهديد، والضرب، والتجويع، إنما هو بعيد عن رغبات مضادة ومصاح متعارضة، فانتقال توفيق إلى عالم "الثقافة" يعتبر حياة لـ "عالم الطبيعة" ورفض له، وتشويه لعلاقاته السريّة، والتمسك بين هذين العالمين يسعى أن يظل منعطلا، ولهذا تبدو محاولة توفيق بالنسبة ومقصدة عن سيفها، ولا تطوي على قدرة وفاعلية فهو لا يفشل فقط في مهمته، إنما هو "عقيم" غير قادر على توريث وعيه ورغبته للآخرين، كما هو الأمر بالنسبة لأفراد السلالة الذين يتناسلون، ويتزوجون، ويتصاممون في عالم يصعب احتراقه. حينما تنحس السلالات في عالمها الصيق والرتيب، نصطبغ سلطة تحول دون اختراقها.

يكشف التمثيل السردى مآرق الازدواج الداخلي لتوفيق، غفراءه وتأملاته تجعله ينسحب إلى عالم، وسلوكه وممارساته تدرجه في الانتماء إلى عالم آخر، ولم يستطع أبدا أن "يوفق" بين العالمين ويحل التعارض القائم بينهما، ولهذا عاشهما معا، فهو مخلص لطباعه وعراتره، ما دامت تشبع، وبذلك يتصل بسلالته، دون أن يكشف سر التمايز والاختلاف بين النساء اللواتي يشبعن رغبته، أدبل، كميّة، فتحية، أنوار، وهن جميعا لا ينتمين إلى سلالته، وجميعهن يصبن أو يتعرضن لأصرار يتصل جانب منها به، فهو كعب مدفوع بعيرة الطبع الموروث من سلالته، يجد نفسه معهن جميعا دون أن يكون قادرا على اكتشافهن. فلذته تنبثق من الطبع وليس المشاركة، وهن اللواتي كن فقط قادرات على تحديد العلاقة معه أو تطويعها؛ إعلان البداية وتقرير النهاية: كميّة في رواجها وصلاحها منه، أدبل في حبها له

وابتعادها عنه، أوار في امتناعها عن الاتصال المعني به، وفتحة في قبولها ورفضها وصدودها. والمرأة بالنسبة لتوفيق كانت فقط موضوعا للرغبة، ولم تفلح ثقافته وكتاباته و "الماذح الروائية" التي تأثر بها، في تحويلها إلى آخر مشترك، بالمعنى الكامل للشراسة فهو من هذه الناحية أكثر انتماء إلى سلالة من الأسماء إلى النساء اللواتي ارتبط هن. ثمة يون شاسع بين عالمه الخسدي وعالمه الذهني، العالم الأول بالنسبة له عالم أولي، فيما الآخر ثانوي، ولأنه أشد اتصالا بالأول لم يعرف الرقص والاحتجاج إلا في أصيق الحدود، وبذا كان عروجه على السلالة جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختيارا قرره بوعي، بحيث يصعب التحديد بدقة كاملة فيما إذا كان يُعظ من السلالة، أم أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في "عالم الثقافة".

تضمن الرواية أكثر من إشارة تروى على أهمية الطوائف والعرازة، ليس فقط كموجهات وعقبات لأفعال الشخصيات، وإنما كشرائط في بناء الشخصية الروائية الساجدة والسوية. ففي اليوميات التي يدونها توفيق عن حياته وعلاقاته، وقراءاته، يقوم بتحليل كثير من النصوص الروائية، ويقدم أحكاما "نقدية" حولها، تكشف مظهره للشخصية الساجدة وقواعد بنائها. من ذلك أنه يرى نقضا واضحا في بناء شخصية "سابق" وشخصية "ميسو" على الرغم من تعلقه بالشخصية الأولى، وعدم ارتياحه للثانية. فـ "أول أكثر حيوية، سميحية وأقدر على الإبداع من الثاني، إلا أن الاثنين بافصل فيما، نقضا معينا لا يضاق، فلا يكتب روسي ولا انفرنسي، كيف ولا بأية طريقة وغير أي نوع من التجارب الشخصية وردود الفعل، شككت وعتت دو حل هيس البطيخ الناهري، ولا كيف نسي لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنساني الخاص جدا. ففي اعتقادي، أن القصة لمكرية في هذه الشؤون، هي السيل والكيفية السلوكية، لا النتائج وما بعدها (13). هذه العكرة تلاحقه في قراءاته، فهو لا يقبل الاختيارات إلا استنادا لظروف الحياة، إذ ليس ثمة أمر مقبول بالنسبة له، يقوم على رعي ذهني مباشر، إنما لابد من تدرج يكشف ظروف الحياة والطوائف وصولا إلى الهدف المنشود. وفي هذا السياق يُبدي تحفظا مماثلا على الكيفية التي بيت فيها شخصية "بازاروف" في روايته "الآباء والبنون" لب "تورجيف"، فيعلق قائلا: "كنت منظرها بحري على موت بازاروف هذا الشاب العدمي الساذج، وعندما عدت ليلا، إلى بيتا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل وعصره، أحسست بأن عصرا مهما، في نظري، ينقص. إن الرواية مبنية بشكل مريح ودون تعقيد، غير أن المؤلف لم يوضح، أو بصور، كيف صار بازاروف عدما وعن أي طريق. أخيرا، صم أي ظروف حياته، وتحت تأثير أية

أفكار أو تجارب وتأملات انقبت مكوناته الذهبية وتغير. هذه قصية حيوية كبرى بالنسبة للشخصية بقيت مهمة (14).

ويمكن أن نردف ذلك بمثال ثالث يقوي هذه الفكرة الحيوية في رواية "المسرات والأوجاع" وهو خاص هذه المرة بـ "ديستوفسكي" فتوفيق يعجب بالأمير "ميشكين" في رواية "الأبله" لأنه خرج من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي صغته الطبيعة عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة لميرسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار (15). وهذا يقوده إلى اعتراض جوهرى بخصوص شخصية "راسكولنيكوف" في رواية "الجريمة والعقاب"، فيقول إن في تلك الرواية "خطأ جسيماً، فشخص مثل راسكولنيكوف ينتهي بإذراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العاية - إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لا يمكن، لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزاً عن ذلك تماماً، وهذا فهذه الرواية منهاره من الأسس، ويجبرني أن تبقى مقروءة إلى حد الآن لعل السبب يعود إلى قابلية المؤلف المدهية للانتعاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعداء غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتعمير (16).

تقدم هذه الأحكام النقدية سلسلة متصلة من الملاحظات الخاصة ببناء الشخصية النموذجية في الرواية طبقاً لمطور توفيق الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلفاً صعباً متوسط بين المؤلف والراوي، والفكرة الجوهرية المستخلصة من تلك الملاحظات هي: أن الشخصية روائية يعني أن تنفيذها بالممارسة السلوكية والطبيعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن بهم الكذب بوصف حياتها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمثابة النتائج لنهاية لتلك التجربة حياتية. وطبقاً لهذا لتصور فإن شخصيات تعيب عنها تلك الشروط تعتبر بشكل من الأشكال مقروصة، لأن أفعالها غير موسوعة، وقراراتها لا تستند إلى حقائق محددة، كما هو الأمر بالنسبة لـ "سالمين" و "ميرسو" و "بازاروف" و "راسكولنيكوف"، والأخير على وجه الدقة يبدو غير مقنع لأن ثمة معارضا واضحا بين وعيه وفعله، فمن يكون واعياً مثله لا يمكن أن يقترب جريمة قتل كجريمته، والبديل لكل ذلك هو الأسلوب الذي بنيت عليه شخصية "ميشكين" فقد جاءت على الخلقة التي صنعها الطبيعة عليها.

تكرار هذه الملاحظات سيفضي إلى تثبيت النتيجة الآتية: الأعمال التي تقوم بها الشخصيات لابد أن تخضع لمسح محدد من السلوك، هو السبب والسياسة، فلا يمكن القيام بفعل ما إلا إذا استمد معناه من أساس يتصل بطبيعة الشخصية، أو تجربتها الحياتية والسلوكية. ومعروف أن هذه الفكرة شاعت في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد "سانت ييف" ودعمت من

عالم الأحياء "كلود برنار" وسرعان ما أخذ بالفكرة الروائي "إميل زولا" فكتب حولها كتابه "الرواية التجريبية" ثم كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة، ومؤداهما أنه ينبغي للروائي أن يتخذ كنقطة بداية لروايته حدثاً اجتماعياً أو فردياً مشيراً للاهتمام أو العبرة، ثم أن يتنكر حوله موقفاً يمكن اعتباره بمثابة فرصة عامة، وأخيراً أن يحرك الأحداث المكونة لهذه المواقف حتى نهاية الحكمة الروائية بشكل يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ومن سمات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيات الأدبية أن يركز على إبراز القوى الخارجية الصاعقة على الإنسان سواء أكانت اجتماعية أم طبيعية، كما أنه يبرز القوى الدخيلة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه، والتي تحدد مقدار تحكيمة للعقل ومسؤوليته الأخلاقية (17).

من المعلوم أن قصة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين تمت وبخاصة إنجذرت رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وولكر، ورجينيو وولف، التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد على نقض هذه الفكرة، فقد حلت العلاقات السردية بين الأحداث والشخصيات محل العلاقات السببية المنطقية. وبدأت الرواية تتبدع ضروباً كثيرة من العلاقات السردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الذي أشاعه "زولا". وعنى الرعم من ذلك **فرواية "المسرات والأوجاع"** تسمى، سواء ببناؤها انعام، وبناء الشخصية الرئيسية لها، أو بالأثر الذي تنسجها حول الباء، لتسيم شخصية الرواية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة، إلى درجة أن شخصية برغم يظهر وكأنه من أبعادها، وبخاصة الخسبية منها، بإيجاء مباشرة من الانتماء إلى سلالة بشرية - فردية، فهو الوراثة الطبيعي لتلك السلالة، ومهما عملت الثقافة على تكيف تلك الطبيعة وتخويرها، فإنها تظل تلمس عن لمساس بالطبع ولعل هذا يفسر سلوكه الجنسي، بما في ذلك الأوضاع التي يتبعها في ممارساته، والتي يحيل بعضها على ممارسات القروء. وهما يخص هذه القصة ينتمي النظام الدلالي العام المشتق عن العالم التخيلي إلى الفكرة القائلة بثبات الطابع، وهي فكرة تقصصها الكشوفات الحديثة، الإخلاص للطبع النوروت، وأحياناً الجملة لظروف التربوية الأولية التي تشكل نسج رؤية الشخصية. ولا يقتصر عند فؤاد التكرلي على رواية "المسرات والأوجاع" بل هو يكاد يكون ثابتاً من ثوابت العوالم السردية - الدلالية في رواياته، إذ يظهر في رواية "الرجع البعيد" ويتطور في "تخاتم الرمل"، وذلك قبل أن يترسخ في "المسرات والأوجاع" فشخصية "هاشم" في "تخاتم الرمل" تظل عاجزة عن الاندماج في عالم الأسرة والمجتمع لأنها ورثت نوعاً من القلق الذي صاحب نشأتها، وهو قلق أدى إلى تبسيط سلوكها بين التعلق المرضي بالأم "سواء" وعداء الأب، فهو يعرف رغبة أمه إلى تسلط أبيه وقسوته، فظهر صورة الأب، وهي منسوبة لمشوهة في وعي "هاشم"

وهذه المكرة تسم علاقاته بالآخرين، والمقطع الآتي يكشف صورة الأب في رمي الابن "لم يكن-هذا الرجل إلا إنسانا عاديا ذا مواصفات أقل ما يقال إنها مثبطة. لا طموح حقيقيا. لا خيال، لا فكر واسع. لا خصب نفسيا. لا موهبة عقلية لأهوايات مطلقا، لا تطلع إنسانيا، لا عواطف دائمة. وهو بهذه المزايا اللافتة للظفر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحرز احترام زملائه القصاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضا، فإذا تبرعا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه (عقدة القصد لتأني من شكله وقصر قامته، العقدة الجنسية بالتأكد، عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقده أمام المال) وأهمها وربما أكثرها عمقا، وتدميرا لذات، عقده الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس (18).

والحق فإن الراوي -البطل - معيا بالشكوك تجاه جميع الشخصيات الأخرى، باستثناء الحبيب الذي يأخذ شكل التعلق العامض بالأم، فالآخرون أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم، بما في ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى "هاشم". وهذا الإخلاص لتزوع داخلي متصل بالطبع أكثر مما هو متصل بالتفاعل الإيجابي مع الآخرين، هو الذي يحدد مصير "هاشم" سواء أعلق الأمر بالعزلة والتناكل الداخلي، أم بالاستسلام سريع لأوشك الذي يطاردونه، وينتهي الأمر بقتله، فهاشم نظير توفيق سور الدين، فكلاهما، بفعل الانصياع والامتثال لعوى داخلية منصبة بالصنع وسبوك، ينهعان إلى مصائر لم يستطيعا إلا تقبلها، والامتثال لها بوصفها نهايات طبيعية حتمية ليس إلا ولكن ننظر مع هذه الظاهرة في رواية "المسرات والأوجاع" لأنها تنطوي على مسندات مهمة ودالة، والتعبير عن ذلك التصور اقتضى أمرين أساسيين طهرا بوصوح في الرواية، أولهما حرص المؤلف على عقد فصل أول، يمكن اعتباره فصلا تاريخيا تعقب فيه تاريخ سلالة "آل عبد المولى" لمدة تقارب مائة سنة باعتبار أن الأبناء الذين ذكرناهم ولدوا وتزوجوا قبل الحرب العالمية الأولى، باستثناء "سور الدين" الذي يتزوج خلالها في عام 1917، وربما تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهمية في سياق التحليل هنا، لكنها غاية في الأهمية بالنسبة لرواية، ذلك أن المؤلف ينير بوصوح إلى أنه يكتب تاريخ أسرة عبد المولى (19)

تفهم أهمية هذا التبع الخطي للسلالة القرندية، حينما تتكشف طبيعة العاية التي تحكم بناء الشخصية، فذلك التاريخ إنما يضيء التجربة الحياتية، ويكشف طبائع السلالة، ويكون خلفية تضيء سلوك الشخصيات، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماض خاص بها، وهو الأمر الذي اعترض عليه حينما فحصت شخصيات مثل "سانين" و "موسو" و "باراروف" مع الأعداء باعتبار أن هذا المصل التمهيدي المطول الذي عطي حقبة زمنية طويلة، قدم بأسلوب اسرد الموضوعي الذي هدف إلى تزييل

موقع السلالة في التاريخ والبيئة الاجتماعية. وثانيهما هو التعطش العربي المستمر الذي لا يكاد يشبع عند توفيق والذي عمر عنه من تحليل علاقات جنسية متعددة، دون اهتمام جدي بتمايز النساء. فالأمر الذي يستأثر بالاهتمام الرئيس هو السعي لإشباع رغبة متواصلة، ومتجددة، وغير مشبعة، تؤدي إلى الإحباط الذي يوصله بالسلالة. هذا دليل يكشفه تركيز المؤلف على أن تلك السلالة متحدرة عن أصول قديمة أو شبيهة بالقرود، والنص في خلاصه الدلالية النهائية يماثل مع فكرة "رولا" فيما يخص الحدث، والفرصة، ثم البرهة عليها، ولا يتم بحول عن التطورات التي تؤثر في الشخصية، سواء كانت أمرية صيغة أو اجتماعية عامة، ومحاصه الظهور الكاسح والمنتبس والعييف لشخصية "سيمان فتح الله" الذي يمكن إدراجه في ثانيا النص بوصفه رمزا لظهور فئة -وليس طبقة- استأثرت بدون حذارة، بكل شيء، بما فيها المكانة، والسلطة، والسيطرة على الآخرين، واستبعادهم، كما حصل مع توفيق سور الدين الذي تفصل ذلك بروع من البرود واللامبالاة. فلا خلاص للطبع الأول بحول دون أن يبدى احتجاجا ملموسا، ولا استشعارا عميقا لخطورة القادمين الجدد، الذين يحلون كل شيء، إلى خراب، مادام قادرا على الاتصال بصمي بسلالة ومربي، أي قادرا على التعبير عن سمائه الطبيعي لتلك السلالة من خلال الانسكاف بممارسات تحجب عنه عطلورة. أما ظهور الأب في "حاشيتي" فيفترض أنه تم في النصف الثاني من القرن 19، مما لتعبرث التي تأخذ هذا اليدود جب صروف، بقصي إلى اقياراب شاملة على مستوى الحياة. فسلیمان فتح الله مصغر بحظومه أيديولوجية مغفلة كحصار توفيق سور الدين بسلالته العائمة، كلاهما، وبطرق مختلفة يصل بسبب العناء، وغياب الوعي الأصيل، إلى النتيجة نفسها. ومن أجل تأكيد هذا الأمر ينعطف المسرد من صيغته الموصوعية إلى صيغته الدائرية المباشرة، ففرضية توفيق، لعلله ولنفسه ولسلوكة تترتب ضمن منظور ذاتي يأخذ شكل يوميات متعاقبة في «عمر لا يستأثر حتى باهتمام صاحبه نفسه. فهو يصيب أكثر من مرة، ويتم العثور عليه بصدفة محض بين بقايا الصحف العتيقة. فرضيته محسرة، غير فاعلة، انكفائية، ولا يراد منها سوى تفيد بمجموعة غرائب واطياعات وملاحظات، كجزء من تاريخ شخصي يتناسب لمكان وزمان، ولم تتطور أبد إلى نوع من التحليلات والاستبصارات العميقة للمتعبرث الكثرة التي تقتحم عالمه، وبخاصة الحرب، الأمر الذي أظهر البعد الانتطاي لشخصية، وغياب المفعالية الدهمية المتوقدة. وهذا الأمر هو الذي جعلها تعمل كل شيء بوصفه حتمية مقرر. على أن ذلك لم حصل سيكون ضد الفرصية التي يريد النص البرهة عليها، وهي، سياق الشخصية وخصوعها للقوى الصاغطة، وللرغبة الداخلية المعيرة عن الانتماء الطبيعي أكثر مما هي معيرة عن الانتماء الثقافي

### هوامش

- 1- إبراهيم الكوكي : المحوس، الدار الجماهيرية، ليبيا ودار الأفاق الجديدة ، المغرب 1990
- 2- م ن ، 1 ، 220
- 3- م ن ، 2 ، 235-236
- 4- إبراهيم الكوكي ، التبر ، لندن، دار رياض الريس للنشر والكتاب، 1990
- 5- إبراهيم الكوكي ، تريف الحجر، الدار الجماهيرية - ليبيا ، دار الأفاق الجديدة المغرب [199]
- 6- صبري موسى : فساد الأمكنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987
- 7- م ن ص 122
- 8- م ن ص 380-381
- 9- م ن ص 141
- 10- م ن، انظر على سبيل المثال ص 216-218-222-223-225-226-228-257-258
- 11- فواد التكري : المسرات والأوجاع، دمشق، دار المدى، 1998
- 12- م ن ص 5
- 13- م ن ص 120
- 14- م ن ص 158
- 15- م ن ص 159
- 16- م ن ص 159
- 17- مجدي وهبة : كامل المهندس، معجم معجم الحائز العوية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1984، ص 408
- 18- فواد التكري، عظام الرمل، بيروت ، دار الآداب، 1995، ص 140
- 19- فواد التكري : المسرات والأوجاع ص 16

## 1. إشكالية التجنيس

### 1-1 مَرَّتْ نظرية الأنواع الأدبية

بمرحلتين أساسيتين ، مرحلة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض ، وبحثها بوصفها قارات

منفصلة . ومرحلة ظهرت حديثاً ، وهي وصفية ، لا تعنى بحكم القيمة ، ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديداً "فاصلاً" ، ولا توصي بقواعد نهائية ، وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة ، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على الخصائص الأدبية . وهذا هو الأمر الذي دعا " أوستن وارين " إلى تعريف النوع بأنه : جملة من الصفات الأسلوبية تكون في متناول اليد ، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ ، والكاتب الجيد يتمثل جزئياً للنوع كما هو موجود ثم يمدده تمديداً جزئياً<sup>(1)</sup> . ولعل ذلك ، هو الذي دفع " رينيه ويليك " إلى تأكيد انحسار أهمية نظرية الأنواع في القرن العشرين ، بعد صدور كتاب " الجماليات " لـ " كروتشه " في عام 1902 . فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبية ذا أهمية ، لأن الحدود بينها تغير باستمرار ، وتُخلط أو تمزج والقديم منها يُترك أو يحوّر ، وتوضع أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك<sup>(2)</sup> . على أن " تودوروف " يفسّر الأمر استناداً إلى مبدأ التوسع وليس الحصر ، لأن نظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص ، بعد أن تكون " الشعرية " قد مهدت السبل لذلك<sup>(3)</sup> ، لينتهي الأمر عند " جينيت " إلى " جامع النص " في دعوة لدمج كل المحاولات السابقة

من أجل صوغ مفهوم ، يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص<sup>(4)</sup>. وهكذا فإنّ التصور الذي أقامه " أرسطو " للأنواع ، استناداً إلى مفهوم المحاكاة ، الذي فصّله في كتاب " فن الشعر " قد ظل مولداً ، طوال أكثر من ألفي سنة ، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تُحصى في هذا الموضوع . ذلك أنّ المدخل النظري للأدب يعنى دائماً بحصر الخصائص وتبيان القواعد ويهدف إلى تنظيم الأبنية ، وضبط الأساليب ، وهو يفضي إلى البحث عن معايير تُستخلص من النصوص المتقاربة ، ثم تُجرّد لتصبح مبادئ عامة مُميّزة للأنواع .

## 1- 2 لعلّ إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية

الأدب ، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والجنس الذي تنتمي إليه . فثمة جدل طويل ومتوتر ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة ، ظل قائماً منذ أرسطو إلى الآن . وبعيداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلة به ، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص التي تندرج في إطار جنس ما . وهو حديث يشكّل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته ، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر ، متصل هذه المرة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأجناسها ، وهنا تُثار أسئلة عدة . فهل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائص محددة على النصوص الأدبية ؟ وهل تعتبر النصوص مغذيات للجنس أم أنه هو الذي يغذيها بخصائصها ؟ وما نوع التحولات الفنية والتاريخية المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأفول ؟ وهل يمكن أن تبقى الأجناس في حال غياب نصوص تنتظم في أفقها ؟ وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها ؟ وأخيراً فهل تتبادل الأجناس والنصوص ، تأثراً وتأثيراً ، خصائصها وأنساعها ووظائفها فتحيا معاً بوجودها ، وتموت معاً بانعدامها ؟. أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقة بين الجنس والنص ، ونوع التفاعل بينهما ، يراد منها فحص

الاستشفافات بين الاثنين بالدرجة الأولى ، ثم الانتقال بعد ذلك إلى التحولات الداخلية في بنية الأجناس والنصوص على حد سواء . أكان ذلك بتأثير من القواعد الداخلية لها ، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثرة فيها .

3- 1 كثيراً ما تبني النقاد المحدثون في مجال نظرية الأدب ، العلاقة التي اكتشفها دي سوسير بين الكلام واللغة ، واعتبروها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والجنس ، وبما أن مؤدى تلك العلاقة هو : النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فردياً يترتب ضمن قواعد هي اللغة ، وأن تلك القواعد أنظمة تجريبية اشتقت عبر التراكم من الأفعال الكلامية . فإنه ، وبالتناظر نفسه ، يمكن اعتبار النص الأدبي تعبيراً فردياً يهتدي بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه ، وقواعد ذلك الجنس كانت قد تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أماليها وأبنيتها وموضوعاتها . وعلى هذا فالعلاقة محكمة بين الاثنين . وإلى مثل هذه العلاقة يشير " أستر فاوولر " ، حينما يذهب إلى أن النص الأدبي سجل لفعل كلامي متخصص ، يقوم مؤلف ما بوضعه وتحويله بنفس القدر الذي يعبر به المتحدثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحوية مشتركة مفرزة بمنظومات تقاليد أخرى متخصصة ، ذلك أن فعل المؤلف الكلامي الفردي هو كلام Parole وهو اتصال مشروط متفرد ، وعلى الرغم من أنه يعتمد على تقاليد مشتركة سابقة ، فإنه قد يحل تلك التقاليد الأدبية لينشئ تقاليد جديدة ، وهذه بدورها تصبح لغة Langue لكلام لاحق<sup>(5)</sup> . وطبقاً لهذا التصور تظهر الأجناس الأدبية التي تقوم على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة في عمل أدبي واحد ، ولكن الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل : البناء ، أو الموضوع الشكلي أو التماسك البلاغي ، فالملمحة تعرف ، من بين أشياء أخرى ، بأسلوبها

الرفيع وصيغها ومشاهدتها وتشبيهاتها ، وتعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة مثل التكرار النسبي للمشاهد وتغيّرات المكان - وهيمنة السرد - والإهمال النسبي للحبكة الشخصية والوصف ، كما أنّ الموضوعات الرئيسة تظهر بدرجة مهمة بعضها مؤشرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية ، وهكذا فالأجناس تتمايز بما تحتويه النصوص ، وهي تتغير من ناحية القيمة ، أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها ، وعلى العكس ، فإذا أصبح جنس ما مهجوراً ، فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها . ويواصل " فاوِلر" مؤكداً : إن تاريخ الجنس الأدبي يمر بمراحل ثلاث ، في الأول يتجمع مركّب من العناصر فينبثق منها نوع له شكل محدد ، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده ، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له ، وفي الثالثة قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة ، فينحسر الشكل الأساسي ، ويتوقف ، وينبثق نوع جديد ، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها ، وربما تظهر في نص واحد . وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو وصفها بأنها سلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة . ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس : إنّ اتباع متطلباته هو مسألة انصياع غير واع للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع ، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً وتفهم متطلباته وشروطه. وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع<sup>(6)</sup>.

## 2. إشكالية التمثيل والعوالم النصيّة

2-1 سعى : " روبرت شولس " إلى تجاوز نظرية الأنواع الأدبية ، وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التعليقات

والحواسي التي تراكمت حول التصوّر الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب "فن الشعر" وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بنظرية الأنواع نظرية اصطلاح عليها " نظرية الصيغ " وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخيلية قابلة للإختزال في ثلاث نبرات جوهرية . هذه الصيغ التخيلية القاعدية تقاسم بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل - مهما كان - وعالم التجربة . إنّ العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخيلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية . إنّ التخييل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحط ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي ، أو عالم الحكاية المحاكي . لكنّ العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخيلية فإنها مُحَمَّلة بالقيم . وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا - ونحن نحاول تبين موضعها - نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص . إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي ، فيما تعرض الأهجائية أنماطاً من الناس الأدنى الأرياء الغارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإنها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى<sup>(7)</sup> . وواضح أنّ " شولس " يتحرك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثرة . فهو يسعى ضمناً للتوفيق بين " المحاكاة " الأرسطية و " التمثيل " ، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي المحكي بين الواقع والفن ويوصف التخييل السردي فناً ، فإنه ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليها " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليد الأدبية الخاصة بها ، ونصوص التخييل السردي

تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخيل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه ، وهي الانشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهمجية ، فإن المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر خاصة . على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضيف على كل شكل درجة من الخصوصية المميزة للصيغة السردية المعتمدة .

استدرجت نظرية الصيغ ، كما طرحها " شولس " مواقف مختلفة ، ومن ذلك أن " ستمبل " ، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لاتولي التلقي أهمية ، ورأى أنها تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أن بناء مختلف صيغ التخيل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من قبل القارئ من حيث كونها تقدم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتج على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخيل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي أولى مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ). ناهيك عن الحديث عن علاقة تساوي بين هذين العالمين ، واعتبر كل ذلك مدعاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية، وإغناء نظرية "شولس" اقترح أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظمة، أو كميزات تستخدم لتكييف المتلقي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لربطها مع دعواته لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها

ستندرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف . لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج مواز للواقع ، فالصنيع إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقي<sup>(8)</sup> . وهذا التعديل القائم على الملازمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " ستميل " يخلص إلى أن مؤدى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقحة ، وظيفة إبستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية .

2.2 في أوراق تعود لـ " بيرس " كتبها في نهاية القرن التاسع عشر ، ثم عاد فيما بعد لتعميق الأفكار الواردة فيها ، وقد كانت مثار تحليل متشعب من قبل الدارسين المعنيين بالدلالة ، ورد تعريفه للعلامة بأنها شيء ينتج فكرة ما ، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة ، وهذا الأمر يحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد ، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف " بيرس " للعلامة أساساً للسيميوطيقا ، كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصصين بالدراسات الدلالية ، ومنها أن " بيرس " شدد في تلك الأوراق على أن موضوع العلامة هو كل ما تنقله ، أما مدلولها فهو كل ما تعبر عنه . وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية ، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين . فموضوع العلامة ليس مدلولها . وبما أن العلامة معدة لتنشئ في ذهن المتلقي ، علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه ، فإن " بيرس " اصطلاح على هذه العلامة الجديدة بـ " تعبير العلامة الأولى " وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلاً عن موضوعها الخاص ، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة به ، بل إنها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع

وقد اصطلح عليها "أساس التمثيل". وهذا يعني أن التعبير لم يعد فكرة ، إنما صار علامة ثانية ، وإن كان من فكرة هنا ، فهي فكرة العلامة الثانية ، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى وفي هذه الحالة يلزم أن تتوفر علامة لهذه الفكرة ، وهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى ، لأنه موضوع مفكر به ، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى . ومن الواضح ، كما يعقب " أمبرتو إيكو " أنه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأن " بيرس " كان يعني بـ " الموضوع " شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه " أوغدن " و " ريتشاردز " لـ " المرجع ". وبسبب من أنه ظلّ يثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة ، بل لأن ذلك يتم لعبارات بعينها ، تعبر مباشرة عن موضوعها<sup>(9)</sup> . وتتوافق فكرة " بيرس " في مضمونها مع فكرة " دي سوسير " التي ظهرت في تلك الفترة ، والتي تؤكد بأن العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع ، إنما على الأفكار المتصلة به .

يظهر أن كل تعبير تلزمه علامة ، بل هو بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير ، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة ، يظهر أن التمثيل لا يقوم إلا بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله ، وهو ما أشار إليه " بيرس " من أن : موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثله الأول تعبيراً . بيد أن سلسلة من التمثيلات لا نهاية لها ، وكل منها يمثل ما وراءه ، يمكن أن ينظر إليها باعتبار أن لها موضوعاً مطلقاً وهو حدّها المخصوص . إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل . والواقع أن ذلك لا يعدو كونه التمثيل منظوراً إليه وقد تجرد من أعطيته التي يمكن إغفالها . غير أن هذه الأغنية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً ؛ بل إن شيئاً أكثر شفافية يحل مكانها ببساطة ، وهكذا يتبدى لنا تفهقراً إلى الرواء لا متناهياً . فالتعبير إن هو إلا تمثيل آخر وقد حمل مشعل الحقيقة : والتمثيل بوصفه كذلك ،

يحوز ثنائية على تعبيره المخصوص ، وتلك هي سلسلة لا متناهية أخرى<sup>(10)</sup> . وقد استخلص " إيكو " النتيجة الآتية من تصورات " بيرس " ، وهي تدعم تصوراته التأويلية للنصوص الأدبية . فأكد أن " بيرس " إذ راح يصوغ صورة سيميائية ، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيل متوال ، وقد كشف عن واقعته " القروسطية " فهو لم يفلح في تبيان كيف أن علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع . أضف إلى أن علاقة دلالة ملموسة قد تنه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامات ، في عالم محدود إلا أنه يفيض إلى ما لا حد له ، بالمظاهر السيميائية الطيفية<sup>(11)</sup> .

إن الرواية ، طبقاً لهذا التصور ، تقوم بتمثيل المرجعيات على وفق درجات متعاقبة في إحياءاتها ، فكلما أنتجت علامة ، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى ضمن نسق آخر . فالتمثيل لا يتحدد بمسطح النص السردي ، إنما يتخطاه إلى إعادة تشكيل متنوعة ، وذات مستويات متعددة ، للعوالم والمرجعيات الثقافية (= الاجتماعية ، الأخلاقية ، الدينية ، السياسية ، الاقتصادية ... إلخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها ، يتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث ، إلى تمثيل دلالاتها العامة .

## 2. 3 عالـج "جـيل دولوز" و"فـليكس غـتـاري" العوالم النصية

ضمن تصور شامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفكر الإنساني . وهي : الفلسفة والعلم والفن ، فالشكل الأول إنما هو تفكير بالمفاهيم ، والثاني تفكير بالوظائف ، والأخير تفكير بالأحاسيس . وبذلك تظهر ثلاثة أنواع من التفكير ، تتقاطع وتتشابه ، ولكن بدون تركيب ولا تماثل متماه فيما بينها . فالفلسفة تحقق انبثاق أحداث مرفقة بمفاهيمها ، والفن يقيم نصبا مرفقة بإحساساتها ، والعلم بين حالات للأشياء مرفقة بوظائفها ،

فيمكن إنشاء نسيج غني من الترابطات بين المسطحات . ولكن لشبكة المسطحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية ، حيث يصبح الإحساس نفسه إحساساً بمفهوم أو بوظيفة ، والمفهوم مفهوم ووظيفة أو إحساس ، والوظيفة وظيفة إحساس أو مفهوم . لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكن الآخر من القدرة أيضاً على المجيء ، وهو لا يزال بعد غير محدد وغير معروف . كل عنصر مُبدع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطحات الأخرى : ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً . ولكن كيف تتجلى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابهة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد ؟ إنها تتجلى بنوع علاقتها بالسديم ، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه تكثيفاً : فهي ترسم مسطح محايثة ، يحمل إلى اللامتناهي أحداثاً أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية . أما العلم فعلى العكس : إنه يتخلى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع : فهو يرسم مسطحاً من الإحداثيات لكنها غير محددة ، هذا المسطح يحدد كل مرة حالات معينة للأشياء ، وظائف أو قضايا مرجعية ، تحت تأثير ملاحظين فرديين . والفن يريد إحداث متناه يعيد إعطاء اللامتناهي : وذلك يرسم مسطح تركيب ، يحمل بدوره نصباً أو إحساسات مركبة ، بفعل صور جمالية<sup>(12)</sup> .

يلاحظ أن " دولوز و غتاري " يشددان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلما دار الحديث عن الفن ، ومنه الأدب ، ولهذا فالسرد التخيلي الإبداعي بالنسبة لها إنما يتشكل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع ، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى ، إنما تأثيراتهما فيه ، فالمبدع هو مبرز المؤثرات الانفعالية ومخترعها ومبدعها وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية ، وهو يُشرك المتلقي فيها ، فيصير جزءاً من تركيبها . ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها ، إنما المهم هو

ما يصطلح عليه بـ "علاقات الطباق الاختلافي" التي تدخل فيها الآراء ومركبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها ، في صيروراتها وفي رؤاها فـ "الطباق الاختلافي" لا يستخدم لتقريب المحادثات ، الحقيقة أو الوهمية ، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة ، في كل حوار ، حتى ولو كان داخلياً . كل هذا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء "نماذجه" النفسية الاجتماعية ، التي تعبرُ كلياً من خلال المؤثرات الإدراكية والإنفعالية ، والتي ينبغي للشخصية أن تبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى . هذا ما يفترض وجود مسطح تركيب واسع ، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد ، وإنما يتبين مع تقدم العمل ، ويفتح ويخلط ، ويفكك ويعود فيركب مركبات غير محدودة أكثر فأكثر وفق تغلغل القوى الكونية ولتوضيح أبعاد هذه الفكرة ، يستعين "دولوز وغتاري" بمفهوم "باختين" للخطاب الروائي ، الذي يؤكد ، بدراستيه عن "زابليه" و"دوستوفسكي" على تعايش المركبات الطبقية الاختلافية والمتعددة الأصوات مع مسطح تركيب مصاري أو سمفوني ، وفي الاتجاه نفسه فإن روائياً مثل "دوس باسوس" قد استطاع بلوغ فن لا يصدق من الطباق الإختلافي في المركبات التي يشكّلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا ، في الوقت الذي يتوسع فيه مسطح التركيب إلى اللانهائية ليجرّ معه كل شيء في الحياة ، وفي الموت ، والمدينة - الكون . أما "بروست" فهو أكثر من غيره قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً ، على الرغم من حضور كل منهما في الآخر ، فإن مسطح التركيب يستخلص تدريجياً ، سواء كان في اتجاه الحياة ، أو الموت ، من المركبات الإحساسية التي يقيمها عبر الزمن الضائع . إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد ، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذ تغدو حسية<sup>(13)</sup>.

إن العوالم النصية ، والحالة هذه ، تشكيل من الأحاسيس الإنفعالية والإدراكية التي يثيرها المرجع عند المبدع .

### 3- إشكالية النشأة والمرجعيات السوسيولوجية

3-1 كان "لوسيان غولدمان" قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحثاً عن قيم أصلية في عالم منحط ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لوكاش" قد قرره في كتابه "نظرية الرواية" من أن الرواية ظهرت لدواع تتصل بانهيار سلّم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة ، والذي عبرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكاً . وبظهور المجتمعات الحديثة ، وانهار ذلك السلّم ، اضطربت العلاقة بين البطل والعالم ولم يعد البطل مسؤولاً عن العالم الذي انحطت القيم فيه ، والنماذج التي استقى "لوكاش" منها تصورات ، هي مجموعة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال وهم منشطون بين رؤى ذاتية أصلية ، ومجموعة من التصورات الجماعية المنحطة ، وسعيهم للتعبير عن رؤاهم أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذر التوفيق بينهما ، كما هو الأمر في "دون كيخوته" و"الأحمر والأسود" و"مدام بوفاري". وفي هذه الروايات يظهر البطل باحثاً عن قيم أصلية ، في خضم انحطاط عام . ولهذا ذهب "لوكاش" ، مستعينا بتصور "هيجل" إلى اعتبار الرواية ملحمة برجوازية . وكان هيجل قد هجا العلاقات الاجتماعية في البرجوازية الممثلة الحقيقية لعلاقات الإنسان في العصر الحديث ، واعتبر الإنسان الحديث ، وبخاصة البطل ، قد تخلّى عن مسؤوليته الأخلاقية ، كما كان عليه الإنسان القديم الذي عبّر عنه أبطال الملاحم القديمة ، رغم أنه مازال مسكوناً بهاجس البحث عن تلك القيم ، إلا أنه ينتهي بإعلان فضله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة . وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي لأنه يعتبر نفسه قيماً على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه " لا يقيم الفرد البطولي (= في العصر القديم) فاصلاً بين ذاته وبين الكل الأخلاقي الذي هو جزء

منه، بل يعتبر نفسه أنه يُؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية . أما نحن (= أبناء العصر الحديث) بالمقابل . وبمقتضى أفكارنا الراهنة ، فإننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكل ؛ فما يغطه الفرد يغطه كشخص ولا يعد نفسه مسؤولاً إلا عن أفعاله، لا عن أفعال الكل الجوهري الذي هو جزء منه<sup>(14)</sup>. وحينما ينتدب بطل في الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة ، يجد نفسه في تعارض مع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى . فالرواية ، بوصفها ملحمة العصر الحديث تتصل بالملحمة وتنفصل في الوقت نفسه عنها ، تتصل بها ، حسب " لوكاش " لأنها نوع تطوّر عن ذلك السلف العريق ، وتنفصل عنها لأنها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه ، فبطل الرواية من هذه الناحية نقيض بطل الملحمة .

يتوصل " غولدمان " إلى كشف مظاهر التوازي بين كل بنية الرواية وبنية المجتمع البرجوازي ، منطلقاً من فرضية تقول بأنهما بنيتان متجانستان ، وأن تطورهما سيظل متوازياً<sup>(15)</sup> فالمجتمع البرجوازي طوّر اقتصاداً تبادلياً حراً . استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية علاقات جديدة ، كما تم استبدال الرواية بالملحمة . وكما يلاحظ فإن " غولدمان " شأنه شأن " لوكاش " و" هيجل " يلحق في هجانيته للقيم التي أفرزها العصر الحديث . إن الرواية تشريح استبطاني للإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً وهي " قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط ، انحطاطاً يتجلى ، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي ، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً<sup>(16)</sup> ويبدو لنا الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً ، لأنه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوروبا . وبذلك

فإن " غولدمان " و " لوكاش " ومن ورالهما " هيجل " يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب ، فتفاعلات العصر الحديث ، وظهور الرأسمالية ، واقتصاد السوق ، أثرت في نشأة الرواية ؛ من جهة في أنها وضعت تحت تصرف الأدب مادة جديدة من العلاقات الإنسانية الجديدة ، ومن جهة في لأنها قضت على مظاهر التعبير الملحمي الذي كان يقوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم ، واستبدلته بنثر يصور عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية ، وهو يكافح في عالم منحن ، لا وجود للمثل العليا فيه إلا بوصفها مآثرات متحذرة من ماضٍ لم يعد له وجود . وبذلك ارتهنت الرواية ، تبعاً لهذا التفسير بالتطورات الداخلية للعلاقات في المجتمعات الغربية . فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات .

3-2 في كتاب " الثقافة والإمبريالية " يحلل " إدوارد سعيد " التواطؤ الذي هو نتاج نوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين نشأة الإمبراطورية الإستعمارية وتطورها وتوسعها ، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية ، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجمالية الذي لم يعبر عن التوسعات الإستعمارية فحسب إنما ارتبطت بها . وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق ، رواية " روبنسن كروزو " لـ " دانيال ديفو " التي اعتبرت النموذج الأولي للرواية الأوربية الحديثة ، وليس من قبيل المصادفة أن أحداثها تدور حول أوربي يصنع لنفسه إقطاعية على جزيرة غير أوربية نائية<sup>(17)</sup> .

إن تلازم الرواية والإمبريالية في تمثيل المستعمر والمستعمر ، يأخذ شكلين ؛ ففيما يخص الذات ينتج التمثيل المردي في الرواية الغربية ذاتاً نقيّة وحيويّة وخيرة وبذلك يضخ مجموعة من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها ، وهنا يمكن مرة ثانية أن نستدل بشخصية " روبنسن كروزو " على ذلك . وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل

السردى " آخر " يشوبه التوتر والالتباس والإنفعال حيناً ، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر . وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنه ، ولتكن شخصية " فرايدي " في رواية " ديفو " نموذجنا على ذلك ، قبل أن يفلح " كروزو " بتلقيه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية ، وبهذا فإن الرواية التي عاصرت نشأة الإمبريالية وتوسعاتها قد أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربية والآخر ، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باختراق الطرف الثاني بحجة تخليصه من وحشيته ووثنيته وهامشيته ، وهذا التمايز وقر اعتصاماً حول الذات وتحصناً وراء أسوارها المنيعة ، وإقصاء للآخر وتنشويه حالته الإنسانية ، وهو من نتائج ثقافة التمرکز على الذات .

في تحليله لروايات " كبلنغ ، وجين أوستن ، وكونراد ، وكامو ، وديكنز " توصل " إدوارد سعيد " . وهو يتقصى التوافق في الأهداف بين الرواية والإمبريالية ، إلى ضبط كل المصادرات السرية التي يقوم بها السرد الروائي ، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات منحنى استعماري وتوسعي ، فالرواية لم تتج من الضغوط المعنوية أو المضمرة في إضفاء شرعية على الوجود الإمبريالي في المستعمرات النائية من خلال اختزالها للأفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى أنموذج للخمول ، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها ، وداخل العوالم التخيلية التي ينجزها السرد ، وتظهر الشخصيات غير الأوروبية إلا على خلفية الأحداث الأساسية ، ولا يمكن اعتبارها محفزات سردية يتطور في ضوء وجودها مسار الأحداث ، أما الشخصيات الأوروبية (= تحديداً الإنجليزية والفرنسية) فهي المهيمنة داخل تلك العوالم ، فوجود " الآخر " لا يظهر إلا بوصفه جزءاً تكميلياً ، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل

الأبيض . هذا فضلاً عن سيادة تصور غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة ، والخلاصة التي يريد "إدوارد سعيد" دفعها هي أن ثمة تزامناً حكم الظاهرتين : الرواية والإمبريالية ، وأنهما تبادلتا المنافع ، فالرواية بتوغلها في عوالم ثانية وغريبة استجابت لتطلعات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية ، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع ، واكتسبت شرعيتها كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية . أما الإمبريالية فقد وجدت فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل ، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر ، بين الأوربي وغيره . وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الأوربي ، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي .

3-3 يذهب "باختين" إلى أن للرواية ثلاثة جذور أساسية : ملحمي ، وبياتي متكلف وخطابي ، وكرنفالي . وأنه تبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوربية : الرواية الملحمية ، والرواية البيانية المتكلفة الخطابية ، والرواية الكرنفالية<sup>(18)</sup> . وبين "باختين" أن تلك الرواية انتظمت في أسلوبين : الخطي والتصويري . ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيلينية ، كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار "تاتايوس" ، فيما يمثل الثاني ممارسات سرديّة قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما "سايتريكون" لـ "بترونيوس" و"الجحش الذهبي" لـ "أبوليوس" . ولقد مرّ كل من هذين الأسلوبين بتحوّلات عديدة يمكن أن نشهد منها أمثلة متساوية في المراحل جميعها ، وعلى سبيل المثال : فإن الرومانس في العصور الوسطى ، والرواية الباروكية ، والرواية

العاطفية تنتسب جميعاً إلى الأسلوب الأول ، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة ، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية ، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني<sup>(19)</sup>. وفيما بهمل " باختين " الخطين الأولين من خطوط الرواية إلى حد كبير ، فلا يستأثران باهتمامه إلا على نحو عابر ، فإنه يركز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتبرها المرجعة التي تطورت عنها رواية دوستويفسكي متعددة الأصوات . وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي : الحوارات السقراطية ، والهجائيات المينيبيية . وقد لاحظ " تودوروف " أن الرواية عند " باختين " هي : التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي ، وهي النوع الذي يعطي تنوع الملفوظات حيزاً واسعاً للعزل ، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصي هما أمران غير زمنيّين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ ؛ ومن ثمّ كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟. وهذا التناقض ، كما يرى " تودوروف " يحلّ إذا عرفنا أن " باختين " يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية ، ويهمل التيار الأكثر بروزاً ، إنه يركز اهتمامه على : زينوفون ، ومينيبيس ، وبترونيوس ، وأبوليوس ، ويهمل ، فيلدنغ ، وبلزاك ، وتولستوي<sup>(20)</sup>. على هذا فإن " باختين " يشغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحوارية التي تجسدت في آثار " دوستويفسكي " .

لاحظ " باختين " أن الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك . وأن ذلك الأدب قد اتصف بمجموعة من الخصائص، وهي : موقفه الجديد من الواقع ، وأنه لا يتكئ على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه ، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة العملية ، وأخيراً فإنه يقوم على التنوع الأسلوبي المتعدد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة والكتابة البيانية المنمقة والخطابية، وفي الشعر الغنائي ، فهو يمزج بين السامي والوضيع ، والجاد والمضحك .

ويخلص إلى أن هذا الأدب ، بخصائصه المشار إليه جهز الرواية الأوروبية بمادة غزيرة ، وأساليب متنوعة ، وخاصة ما تجلى من خلال " الحوارات السقراطية " و "الهجائيات المينيبية" (21).

#### 4. خاتمة.

انبثقت الرواية كظاهرة ثقافية - نصية من خضم التفاعلات بين الأنواع والمرجعيات والنصوص . وأية معالجة نقدية - تحليلية لهذه الظاهرة ، ينبغي عليها أن تراعي هذه العناصر المكونة التي أخذت أشكالاً عدة ، فتجلت في الأنساق السردية ، والعوالم النصية ، وسيرة النوع الروائي نفسه . والواقع فإن مخاض الرواية صعب ومعقد وطويل، ومن الخطأ الاقتصار على تفسير واحد لكل ما يتصل بها من ناحية النوع والوظيفة والبناء . ومن المؤكد إنها نشأت إثر أقول أنواع أدبية وعوالم ومرجعيات وأساليب ، وبزوغ غيرها . إذ هي ظهرت من خضم التفككات التي غزت العالم التقليدي برواه ومواقفه وتفسيراته الأحادية ، وبذلك أحتلت عالماً محلّ عالم آخر ، أحتلت عالماً نسبياً ، له منظورات مغايرة ، وتفسيرات مختلفة . وربما هذا الأمر هو الذي يفسر قدرة الرواية على تجديد ذاتها تبعاً لتجدد العوالم التي تقوم بتمثيلها من ناحية الأساليب والأبنية والدلالة . وهو أمر يجعلها نوعاً حياً قادراً على تبادل الاستشفافات اللاهائية مع المغذيات والمؤثرات والموجهات . فعالمها الخارجية والنصية تتحاور دائماً ، بما يضع الرواية باستمرار في خضم التغيرات التي لا تعرف الجمود والتوقف .

## الهوامش

- (1) رينيه ويلوك ، أوسن وارين ، نظرية الألب ، ترجمة محيي الدين صبحي (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1997) ص 247 .
- (2) رينيه ويلوك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور (الكويت ، عالم المعرفة ، 1987) ص 376 .
- (3) ترفتيان تسودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكوي المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء ، توبقال ، 1986) ص 86 .
- (4) جيرار جنيت ، منخل لجمع النص ، ترجمة عبدالرحمن أيوب (الدار البيضاء ، توبقال ، 1986) ص 92 .
- (5) أمسترفولر ، حياة وموت الأشكال الأدبية ، ترجمة شاكرا حسن راضي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع 2 لسنة 1998) ص 4 .
- (6) م.ن. ص 11 و 12 .
- (7) روبرت شولس ، صيغ التخيل ، ضمن كتاب " نظرية الأجسام الأدبية " كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبدالعزيز شيل (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، 1994) ص 97 ، 99 مع ملاحظة أننا سبق وأدرجنا هذه الفقرة في سياق بحث لنا بعنوان " التلقي والسيارات الثقافية : السرد أمودجا ونشر في " علامات ع 34 لسنة 1999 . ولكونها تكشف جانباً من موضوع هذا البحث ، فقد تمت الإفادة منها ثانية في سياق قضية الأنواع الأدبية .
- (8) وواف ديتز ستميل ، المظاهر الأجسامية للتلقي ، م.ن. ص 120 وما بعدها .
- (9) أسبرنو ليكو ، القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1996) ص 32 .
- (10) م.ن. ص 45 .
- (11) م.ن. ص 53 .
- (12) جويل دولول ، فيلكس غتاري ، ما هي الفلسفة ، ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت ، مركز الإنماء القومي والمركز العربي ، 1997) ص 204 ، 205 ، 206 .
- (13) م.ن. ص 184 ، 186 .
- (14) هيغل ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت ، دار الطليعة ، 1981) ص 144 .
- (15) لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عروكي (اللاذقية ، دار الحوار ، 1993) ص 14 .

- (16) م.ن. ص 21 .
- (17) إيوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت، دار الاداب ، 1997) ص 58.
- (18) باختين ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ص 158 .
- (19) ترفستان تودوروف ، باختين : المبدأ الحوارى ، ترجمة فخري صالح (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996) ص 175 - 176 .
- (20) م.ن. ص 194 .
- (21) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ص 156 - 158 .

\* \* \*



# الرواية والتركيب السردى

تسليمه أمراءهم

## ١- مدخل

أقصى وعي الروائيين بتمثيلات السرد إلى إدماج كثير منها في لاهداث الروائية ولم تكن هذه الظاهرة جديدة، فقد عرفت الرواية العربية منذ القرن التاسع عشر، نجد أطيافاً لذلك عند «خيل الخوري»، و«البستاني»، و«جورجي زيدان»، وسوهم، وتطور الأمر مع تطور النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ولعل أكثر ما عرف من ذلك ما يتصل بالتركيب السردى للمصوص الروائية، فلم يكف المؤلفون بالعمل على إقامة عالم تحيلي بالسرد الأدبي، إنما عمدوا إلى إظهار وعيهم بالكيفية التي تقام فيها تلك العوالم، ولهذا ظهرت المصنوعات الروائية بعدد داتها مجالا تتردد فيه الإشارات حول الرواية، وأدوارهم، وعلاقاتهم بالمؤلفين، ومبدؤة الرواية العربية بعد منتصف القرن العشرين نتج كل ذلك، بما يشكل مظهراً فنياً أساسياً من مظاهر السرد فيها.

## ٢- المبحث من مخطوطات والتناويات

### السردية

تسأثر عملية تركيب النص الروائي باهتمام كبير هي رواية «سابع أيام الخلق» (١) لـ «عبد الحالك الركيبي» إذ يضخم المؤلف الراوي حيلة محكمة وشامخة، تسعى بكل الإجراءات الخاصة ببناء الرواية التي يعمل عليها، ويعمل العنواوين نفسه، قبلها إلى وصف عمله الفني، وهو يعيد تشكيل لمرويات والمدونات التي تؤلف له المادة السردية وعلى الرغم

من التداخل بين الأجزاء لمعنية موصيها عمل المؤلف-الراوي، والأجزاء التي يمكن اعتبارها مادة «حكائية، أصلية، فإن التدقيق يكشف بوضوح وجود مستويين سرديين، أولهما يعنى بتتبع علاقة المؤلف بمادة روايته، بما هي ذلك طبيعة تلك العلاقة من بواحي أساليب البناء والمنظورات السردية وثانيهما الاهتمام بتلك المادة التي يشكل قوامها مخطوط «الرواق» الذي مر بمراحلتين أساسيتين: شاعرية وكتابية، فنص «سابع أيام الخلق» ما هو إلا عمية الدمج بين مادة «أوليه» وطرق تركيبها. ومن هذه الناحية، فالرواية تتشرد بين الروايات في العربية التي يعنى د «مخطوط» وبكيفية إعادة دمجه في نص روايته. كذلك أن هذا بفضل المؤلف الراوي إنه متابعة تاريخ المخطوط، وتسميه من جهة، وجعله موضوعاً لرواية من جهة أخرى. وهذه العلاقة التي تربط المؤلف الراوي بمادته السردية، تمثله من كتب كل ما يريد تقديمه من وراء بصد بدء الرواية، ووصف الأحداث، والشخصيات، والمقدم، والتأخير والتشجيع، والتسويق، فضلاً عن حرية غير محدودة هي النقاش حول كل الموضوعات المتصلة بالفن الروائي ولا تقتصر هذه الرواية إلى شيء من ذلك، ذلك أنها تورد آراء لـ «بخيت» و«بورخيس» حول فن الرواية، وتقتبس أفكار كبار المتصوفة مثل «عبد الكريم الجيلي» و«بن عربي». وتقدم تحقيقات حول كتاب «ألف ليلة وليلة». وعموماً فالسرد فيها يحذر النص عاماً من كل حرج متصل بما كانت الرواية التقليدية تعتبره حرجاً على سياقات الحكيم لأن المؤلف يستمر قناع الراوي، ويصبح مصدر للمعرفة بكل أعيان والأسرار الخاصة بمرجمات النص وحليته والأسلوب الأكثر ملاءمة بعرضه أمام المتلقي

وباعتبار أن هذا هو الأمر الذي يتمركز حوله اهتمام المؤلف الراوي، فإبتدأ نجد أنه يصبح الموضوع الرئيس والمهيمن في هذه الرواية، فمؤلفها الذي يعاين دور الراوي والبطل لا يشغله شغل إلا البحث عن المخطوط، ثم العمل على إعادة إنتاجه سردياً في نص روائي. وقد رأينا من قبل عند محمد پرادة، وصالح الدين بوحلم، وجبرا إبراهيم جبرا، ومؤسس الرزاز، جواب من تدخلات المؤلف - الراوي في سياق تركيب المادة السردية

كان عبد الخالق الركابي قد أخذ من قبل بفكرة المخطوط وكتب عنها، ومن أصدره من قبل حول ذلك رواية بعنوان «الراوي» (٢)، وهي تحمل عنوان المخطوط ذاته الذي يشكل محور رؤيته «سابع أيام الحق» وانهمك في هذا الموضوع في أكثر من رواية، لكنه في رواية «الراوي» كان قد ظهر المخطوط الذي يعنى بوصف عشيرة البواشق ودور كس من السيد نور، وذاكر القيم، في تدوين المرويات الخاصة بتلك العشيرة على خلفية عريضة من الأحداث التاريخية لسراق الحديث، أما في هذه الرواية فهو يبحث في الأصول الشعبية لذلك المخطوط، وانتقاله إلى طوره الكتابي، ثم حظر رواية أجزاء منه، وسعي المؤلف - الراوي إلى استكمال كل مروياته ومدوناته، وبالنظر إلى كونه نصاً مفتوحاً، فكل محاولة تسمى إلى ذلك ستوجه بصعاب لا يمكن حلها. إلى درجة لا يتحقق فيها الكمال إلا بشيء من النقص (٣)، ولهذا فإن محاولة المؤلف - الراوي التي تمثلها رواية «سابع أيام الخلق» يمكن اعتبارها من ناحية فيه محاولة سابعة سيمتها ميت من قبل لرويه مخطوط «الراوي».

يحسن بيان نوع العلاقة التي تربط المؤلف - الراوي بـ «المخطوط» فتلك العلاقة تكشف المناهضة المعقدة التي تشكل العالم المعني لهذه الرواية، وكما أشرنا من قبل فإن جزءاً كبيراً من النص يخصص لوصف علاقة المؤلف - الراوي بمادته السردية، وفي

إشارة دالة تأتي تدخلاته تحت عنوان «كتاب الكتب، وهي سبعة فصول متتابعة تأتي على شكل «أسفار» تبعاً لمعاقب حروف كلمة «الرحمن» وفي هذه الأسفار السبعة يفصل المؤلف الراوي بدقة وجهة نظره في كيفية الاستفادة من المخطوط «الراوي» في عمل روائي خاص به ويتخلل ذلك بحث المؤلف عن الأجزاء الناقصة من المخطوط، وتلورات عبر الزمن وكل ما يتص به. على أن هذه الأسفار التي تسند روايتها إلى المؤلف - الراوي لا تأتي متتابعة دفعة واحدة، إنما تتخللها فصول أخرى وهي على نوعين، أولها «أشراق» وثانيها «كتب» فالأشراق، هي المرويات الشفاهية للمخطوط التي قام بها كل من «عبد الله البصير» و«مدلول اليتيم» و«عديب الماشق» وتمثل ثلاث مراحل على التوالي مريها شموياً مخطوط «الراوي»، أما «الكتب» فهي المدونات التي قام بها «السيد نور» و«ذاكر القيم» و«شبيب طاهر الميائ» وهم على التوالي المدونون الثلاثة الذين نهضوا بمهمة تدوين تلك المرويات، لكن تسلسل ورود الكتب يأتي معكوساً فمدونة «شبيب طاهر الميائ» تأتي أولاً، ثم مدونة «ذاكر القيم» و«السيد نور».

الترتيب استصاعدي للإشراقات والترتيب التنازلي للكتب له معنى في سياق النص، فهو محاكاة لما يراه المتصوفة من مراحل المعرفة الإلهية والبشرية، ذلك أنهم يرون أن معرفة الله بذاته تتدرج من الأحدية إلى الهوية إلى الأثنية، وعلى غرارها تتدرج معرفة المتصوف في الإشراق من إشراق الأسماء إلى إشراق السمات إلى إشراق الذات، وهو ما أشار إليه عبد الكريم الجيلي في كتابه «الإنسان الكامل» الذي يرد ذكره في النص، بل إن ذاكر القيم «كان قد دون الجزء الخاص به من المخطوط على الصفحات البيض من كتاب «الجيلي» وبالضبط في تلك الصفحات التي يتحدث فيها الجيلي عن مراتب المعرفة المشار إليها، وعلى هذا فإن المؤلف - الراوي سيتبع تلك المراحل الثلاث التي تخرج بها الذات من

الراوي، والإشارات التي ترد في تسميات مرويّات، عبد الله البصير وممدول اليتيم، وعديب العاشق، حول الطابع الشموي للمرويّات، مثل «قال الراوي» لا تعمق الاختلاف والمغايرة بين النصوص الشفوية والمدونة والمكتوبة الخاصة على التوالي بالرواة الثلاثة الأول ثم بالمدوّنين الثلاثة اللاحقين وأخيراً بالمؤلف-الراوي. فوحدة الأسلوب تشمل كل النصوص، ولا تمنح نوعاً من التفرّد الخاص في التمييز والصياغة والأسلوب لكل جزء من أجزاء النص، كما كان يصح لمؤلف الراوي إلى ذلك، ولهذا لا تظهر «سابع أيام الخلق» بوصفها تجميعاً لأساليب، ولا مزيجاً من الأشياء المتناثرة

ولو تتبعنا صراع الأساليب السردية في تركيب النص الروائي في رواية «أنت منذ اليوم» (٧) ! «تفسير سبول» لوجدنا السرد يتناوب فيه بين مستويين: ذاتي مباشر يمثل المنظور السرد لـ «عربي» الشخصية المركزية في الرواية، وموضوعي غير مباشر يمثل المنظور السرد لـ «راو عليم». يتصف أحياً بالحياد والموضوعية في تقديم الأحداث، وهو يستن بسمير العائب، وينحار حياناً إلى «عربي» حينما توطر رؤيته الموضوعية رؤية «عربي» الذاتية. وهذا التنازع بين الرئيّتين السرديتين يمتد حوال فقرات الرواية التسع المتتابعة التي تعنوي ثمانية وخمسين مشهداً سردياً، وهي فقرات تختلف في عدد المشاهد، فالأولى تتضمن ثلاثة عشر مشهداً، فيما الأخيرة تتكون بكاملها من مشهد سردي طويل مركب، وبعية حصر الفقرات والمشاهد السردية وصيغها الذاتية والموضوعية ارتباطاً أن تضع مسرداً تفصيلياً لكل ذلك، سعى من خلاله إلى استكشاف طبيعة التداخلات السردية ومستوياتها في تركيب هذه الرواية.\*

يكثف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً يعتمد الرؤية الذاتية لـ «عربي»، وهناك ثلاثة وثلاثين مشهداً يعتمد الرؤية

اطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأنتج عروج شخصياتي السردية ممدول نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره برواً نحو تلك الشخصيات، لتدرك الطرفان وحدتهما على صمحات هذه الرواية، فما كان موجوداً في ذهن الروائي بالقوة-أخيلة، صور، أفكار، تعينات- سيتحقق في الرواية على شكل حروف وكلمات (٤)

يؤكد المؤلف -الراوي المماثلة بين البناء الداخلي لمستحف مدينة الأسلاف الذي يجمع كل ما له علاقة بأسلافه من البواشق والبناء السرد لمخطوط «سراووق» بمرويّته ومدوّناته، وتأخذ المماثلة بعداً رمزياً حينما يشار إلى أن المكتبة تحتل الموقع لأفضل والأكثر علواً، لأنها «تمثل العتل، فيجب أن نوضع في أفضل القاعات وملاها شأن موقع الرأس في جسد الإنسان» (٥) باعتبار أنها تتضمن كل التعبيرات الرمزية للأسلاف، بما في ذلك مخطوطات «السراووق» الكثيرة. وبقياس مناطق فائ «سابع أيام الحق» ستكون شأن المكتبة، أنها تمثل الخلاصة الأكثر أهمية- ولكن ليس النهائية- لمخطوط «السراووق» ولكن الحديث عن تنوع المكتبة وتنوع الأساليب التعبيرية للمخطوط، يحمي نوعاً من الوحدة فهما، فلا يصادر إلا الحديث عن المخطوط، فكل الأشياء الأخرى، الكتب، المخطوطات، الآثار سوري بإزاء هيمنة المخطوط بوصفه أثراً وفكرة. ومع أن المؤلف

الراوي يتحدث عن تنوع الأساليب وتداخل المنظورات، ويستعير رأياً لـ «باحثين» يقول فيه «سلوب الرواية هو تجميع لأساليب، وثمة الرواية هي نسق من اللقاء» يصنع على لسان صديقه الشاعر وعلى عراره يرى بأن روايته «تكم في الأشياء المتناثرة. نصوص شقوية، ووثائق تاريخية، وكتابات عرفانية وأخرى أدبية» (٦) فان وحدة الأسلوب التمييزي لـ «سابع أيام الخلق» تنقص تلك الفكرة؛ ذلك أن فصل الرواية بما في ذلك ما ينسب إلى روة شفويين أو مدوين لا تختلف في صياغاتها عما يمتص إلى مؤلف-

الموضوعية. من مجموع مشاهد الرواية البالغة ثمانية وخمسين مشهداً، وهذا الرصد يظهر أن نسبة مشاهد السرد التي المنوية إلى مجموع مشاهد الرواية هي ٤٤٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعي المنوية إلى مجموع المشاهد ٥٦٪. وهذا يؤكد أن هناك اقتساماً للرؤيتين فيما يخص السرد وتركيب مادة الحكاية. وكما يصبح فالرؤية الموضوعية «سأثرت بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الدائنية. لكن ذلك الاستثنا لم يقلل أبداً من فاعلية الأخيرة. ليس للمارقي الضئيل في النسبة بينهما، إنما لأن الرؤية الدائنية تعترف مباشرة بالشخصية المركزية وهي «عربي» الذي يقوم بمهمتين مزدوجتين، مهمة كونه راوياً ومهمة كونه بطلاً تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التي تصدر عنه

اقتسام الرؤيتين السرديتين للمتل جلاء بهياً لـ «عربي» والراوي العلني، وهما كان لأول يستدعي الماضي، ويفجر أحداث الحاضر، يهفوف الثابت يرسم الحدود الخرجية لها، مائتد، يأها جسمه الموضوعية وكل ذلك، جهن الوقائع مشحونه بالتوتر لأنها تقدم عبر مخطوطين مختلفين، وكان بتقسيم المشاهد بين الرؤى الدائنية والموضوعية أثر فاعل في بث الحركة والتوتر في النص. ذلك أن المشاهد لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان، إنما حسب أهميتها في منظور الراوي ذاتياً كان أو موضوعياً، وهذا انسمت بالداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه في الرؤية والصيغة، وأعضى هذا الترتيب إلى تفسير نسق السرد الذي بدأ أنه يستجيب مرة لرؤى «عربي» الدائنية، ومرة أخرى للرؤى الموضوعية التي بصمها الراوي العلني، فكان الداخل والخارج يتداخلان ويتصادمان معاً، وفي أن واحد هي شخصية المتل.

تتوحد الحكاية كما هو معروف عن نسج الخطاب، وتتكون هي السرد انمليدي من أحداث تفتظم معاً لتكون سلسلة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، أما «الحكاية» هي رواية «أنت منذ اليوم» فإنها، بسبب تنكص صيغ السرد للأساليب

التقليدية ظلت أشبه بوقائع متناثرة لا ينتظمها خيط، إنما تتشظى في ذكرة لشخصية المركزية، وهي منظور الراوي العلني، والمتنقى وحده هو الذي يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتماداً على مميزات السرد كما تجلت في الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق حص يراعى فيها التسلسل الزمني للوقائع المتناثرة، ولنوصيخ ذلك سنحاول أن نقدم محاولة لتنظيم جزء من «الحكاية» كما تجلت في الرواية، احذين المقرة الأولى فقط بمشاهدنا الثلاثة عشر امتداخلة، ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الرواية كلها.

مركب المقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول من ثلاثة عشر مشهداً سردياً لا ينتظمها سياق رمزي، إنما يحتصها سياق الخطاب عبر تنصيد المشاهد جنباً إلى جنب، دون مراعاة صيغ الترتيب الزمني المتعاقبة، فبعض المشاهد يسمى لي الماضي البعيد المنص بطمولة «عربي» مثل المشاهد (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) وأجرى تنتمي إلى الماضي ولكن الأكثر قرباً فهي تصل بنسب «عربي» وهي المشاهد (٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣) فهي تعبر من الوضع الالية تفرساً، وإن كان المشهد الثالث وهو الأخير الذي يدور في حابة أبي معروف هو الذي يمجس تلك المشاهد ويستدعيها إلى ذكرة «عربي»، وهكذا يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع مصافرة لتكون المهن في المقرة الأولى على النحو الآتي: «عربي» يتنصر من قتل أبيه القطة (١)، ثم يزود للعشاء (٢)، فيجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية (٣)، وفي وقت آخر يجد القطة وقد قطع رأسها وسلج (٤) ثم يدكر كيف كان بصلي (٨)، ويستحضر واقعة يظهر فيها أبوه وهو بصريه (٢١) وتمر مدة زمنية طويلة يكون خلالها «عربي» أصبح شاباً، ويكون شاهداً على عودة أخيه منكسراً من حرب لا نصر فيها (٧)، ثم يظهر في مشهد آخر وهو يقرأ في التاريخ عن موقف الإمام علي (١٠)، ويضرب الانتماء إلى الحزب (١١) وهو في عنقوان شيا به وتوالي المشاهد في الزمان، لتصل

والزمان اختلافاً كبيراً بينهما، ولهذا الاختلاف نتيجة عاية هي الأهمية، ذلك أن الترتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء «حكاية» تقليدية، إنه يهدف إلى تكوين «حالة» متوترة لا تولي للترتيب لرمزي أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة الانفسية المتأزمة للشخصية الرئيسة في الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه وعززه حصوع المشاهد السردية لمعطورات مختلفة ذاتية وموضوعية الأمر الذي عمق حالة التوتر إلى أقصاها في الفترة الأولى من الرواية، وعلى غرار هذه الفترة يطرأ بناء الفترات اللاحقة، فتدخل الأرملة والأمكنة، وتتحوّل الشخصيات في مواقفها ورواها لتفصي المشاهد الثمانية والخمسين التي ستكون منها فقرات الرواية التسع إلى أنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصر لزمان والمكان، كما نرى في البناء التقليدي للسرد الأدبي إنما وظفنا توظيفاً جديداً مسح الرواية بنية سردية متمردة تضيّع قراءة ينصرف الإصمغ فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الرمزية من ناحية أخرى، ثم الجدوى إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منسجمة متداخلة ومتناسكة

### ٣- المقارفة السردية والتحويلات الدلالية

لكن السرد قد يستفيد من المقارفة الساخرة في تركيب النص كما نلمس ذلك في رواية «إميل حبيبي» الوقائع السردية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (٨)، تبدأ الممارسة من التسمية التي توجه الأحداث وتضفي عليها دلالات متصلة بتلك الممارسة، ويلاحظ أن البصائر الدلالية في اسم الشخصية الرئيسة ونقشها، بظل طوال النص يصح سلسلة من المعاني لمتروطة لتي تعمق دلالة المقارفة، وتوزعها على سائر العناصر الفنية التي يتركب النص منها، فالتنائية الكامنة في اسم «سعيد أبي النحس»

نفاً إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها هيظهر «عربي» في الجامعة بصحبة «صاير» في المشهد (٤)، ثم وهما يقادرنها معاً إلى حانة أبي معروف (٦) ثم وهما يتحدثان عن عائشة وأخت صاير (٩)، وأخيراً وقد ثملاً بفعل الحمر وسط حانة أبي معروف (٢١).

لو نظرنا إلى ترتيب المشاهد في الخطاب لوجدناها منسجمة، إذ لا يراعى البناء الرمزي الذي لمنه في الترتيب الزمني، فالمشاهد في الخطاب توضع جنباً إلى جنب، مراعاة لعلاقات سردية وليس لعلاقات منطقية؟ سببية، ويكون ترتيبها على النحو الآتي: يستذكر «عربي» قتل أبيه العطة (١) ويسمع بعد ذلك آذان العشاء (٣) وتجمعه مائدة لعشاء مع بيه، فيعرف أن سبب قتل العطة إنما يعود لأنها أكلت جزءاً من اللحم (٢)، ثم يقرئ النايح الرمزي بعد ذلك فبدأ بـ «عربي» و«صاير» هي الجامعة (٤) ويستذكر النقطة وقد قطع رأسها وسُلخ (٥) يعاين مع «صاير» الجامعة إلى حانة أبي معروف (٦)، ويستذكر صورة أخيه المحارب وقد عاد منكسراً من الحرب (٧) ثم تأخذ الذاكرة إلى المصابي البعيد حينما كان يولي صلواته وهو طفل يافع (٨) ثم يعود إلى الحاضر، وهي منهمك بحديث مع «صاير» عن «عائشة» بنت صاحب لمنزل الذي يقيم فيه (٩)، ولكن الذكرة سرعان ما تعود به إلى أيام لشباب حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام علي (١٠)، ويستذكر واقعة الانتماء إلى الحرب (١١)، ومرة أخرى يتذكر واقعة أقدم وهي ضرب أبيه له (١٢) وتختتم الفترة بالمشهد (١٣) وفيه يظهر «عربي» و«صاير» وقد ثملاً بفعل كثرة تناول الخمر في حانة أبي معروف، وبذلك تنتهي الفترة الأولى من الرواية ويهدف توصيف درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت في الخطاب، وترتيبها كما جاءت في الزمن، يحسن بنا إحالتها في جدول يكشف مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم تحليل السرد الذي يهدف إلى كشف طبيعة البنية السردية في هذه الرواية، وطريقة تركيب الحكاية. \*\* يكشف الترتيب المتعاقب في كل من الخطاب

أحتاج منها لتصنيء أحوال المتشائل في رحلته الوعرة والمتقلبة والصعبة للبقاء في أرضه

الحكاية في هذه لرواية ترويض بعيداً، شبه متوازية، تدل عليها أفعال المتشائل، وتثير بعض أطرافها، لكنها تظل محتجبة وعصية، لأن النص يعني بالثال = (سعيد أبي النعس المتشائل) من أجل أن يحتفي بالمدلول = (حكاية العرب الباقية) مجازياً وزمرياً. ومن وجهة نظري، فهذا هو السبب في كون القصة تدل على غير ما وصفت له في خطاب المتشائل، كما أن أسرف، وهو يركب الأحداث بحرية تامة، ضمن مستويات زمنية متعددة أسهم في إثراء هذا الأمر، فالصيغة القروية سلبية تعطي الراوي فوصاً كثيرة لأن ينتمي قصة من المواقف ويرسلها من المضاء - إلى مروي له يكشف عن نفسه في القصة الأخيرة من الرواية، فيفضح سر الراوي ولعبته السردية لإيهامية، فإذا بالبعد الدلالي الذي كانت التورية تعيه طوال النص، فيعيد غير بعيد عن عمق، فكل فرد من العرب «الباقية» يسهم الأفضاء والنسب والتهور والإكراه، يمكن أن يكون مثل أبي النعس، فهم أفعاله ضمن نسق دلالي معين، ثم يمكن أن تفهم على التقيض ضمن نسق آخر، دون أن يعني ذلك ازدواجا في الموقف، فما يريد السرد تأكيده عبر التمثيل والإيهام هو تصغير المقارعة الساحرة التي تأتي بها الأدوار المحتملة، التي تمارسها الشخصية داخل عالم يقوم على العش والعداوة والخوف لا نضاهيه إلا نخوم مثل «يعاد» و«باقية» و«ولاء» و«سعيد» - إلى ذلك فإن الأسلوب الأسراري المباشر الذي يستعين به الراوي للتعبير من حاله، دون تردد، يشكل بعد ذاته علامة مميزة هي الصمد العربي الحديث، كونه يحرص طوال النص على إقامة حوار بين ما يقوله وما يفصده، بين ما يقوم به وما كان يريد القيام به، إنه أسلوب مبتكر من سرد ينمي ما يثبت، ويهجم ما يبي، هي نوع من المواربة والتخفي، لأنه يريد أن يتخطى الوقائع المباشرة إلى الإيهام بها.

تندظم كل الوقائع المكتوبة للحدث في الرواية

بطريقتها الدالين على «السعادة» و«النقص» تتعمق في القالب المتشائل الذي هو بحث لفظي من المتشائل و«المتشائل» ولا يترك الراوي وهو البطل نفسه سعيد أبي النعس المتشائل - الفرصة تقوت منه، إذ سرعان ما يجعل الظروف التي دُفع باللقب ليكون علامة مميزة لأسرته جزءاً من لسره الذي يقوم به؛ فعائلته عرخت بأنها تتفاهل بالمصائب التي تصب بها، لأنها تعتقد بوجود مصائب أكبر نجت منها، وعلى هذا فما أن نحل كازمة ما بالعائلة، إلا وتصلها، لأن ثمة أخرى أقل وطأة كان يمكن أن تحل بها. وهكذا بدأت تتقبل كل شيء باعتباره أهين من غيره الأمر الذي جعلها ولائمة وامتثالية تسارع إلى تفسير كل حدث بما يوافق مظهرها المتشائل الذي يدمج بين المعنيين ليرجح في نهاية الأمر معنى مقصوداً

ضمن هذا الأفق الدلالي يتنزل اسم البطل الراوي ولقبه، وتسترى أيضاً - وهذا هو المهم - كل أفعاله التي تشكل المتن الحكائي في الرواية، فيكون اللغة، بواسطة التورية والمواربة والتضيق اللفظي والترميز والإيهام، تقب لمقاصد المباشرة بالأحداث إلى تقيصها، فحينما تقدم الأحداث المروية بصيغ المتكلم صوره «المتشائل» المتدلة والولائية، فإن لفه الساخرة وتفسيراته والمواقف التي يتعرض لها، تسرب في ثنايا النص مقاصد مضادة، فالمكاهمة السوداء تعضج سطحية العلاقات بين الراوي والشخصيات التي يقوم بخدمتها، وهي سحرية مرة يزداد يقاعها حضوراً كلما بالغ الراوي في تقديم خدماته، وعبر هذه اللعبة السردية - اللفظية يقوم السرد بتمثيل جانب من أحوال العرب الذين بقوا في فلسطين، ولم يندروها إلى الشتات، ذلك أن العرب «الباقية» يقتلرون إلى كائنات هامشية - فيقوم السرد بتمثيل شرائح مختلفة من أوضاعهم، وعلاقاتهم، ومصائرهم من خلال عيني الراوية - البطل أبي النعس. ولعل هذا هو السبب لفتي الذي جعل من غياب الحكاية هي النص أمراً واضحاً؛ فالحكاية الحقيقية هي الخلفية الممثلة سردياً، والتي لا تظهر إلا

معنى آخر هي رواية «حيث أبو هريرة قال، لا محمود المسعدي» (٩) التي تحتشد بالرواية وأشخصيات، وهي تتبادل أدوارها بالفعل مرة وبالنسبة مرة أخرى كما لاحظنا ذلك في رواية «الوقائع العربية». تبدأ الأحداث بوصف يعتبر عن استقرارها، وذلك يعود إلى ثبات العلاقات السردية بين أبي هريرة وعالمه، فهو ينظم في عالم ساكن وخامل، وعلاقته ستكون ذلك العالم تقوم على التسليم بكل شيء، ولهم بصواب الأمور، فأبو هريرة حذر في حيط طويل مشدود بقوة عليا - شأنه في ذلك شأن المنشأ - ومعنى وجوده يتجلى في إخلاصه الداخلي لتلك القوة، وفي الحماض على انتظامه في ذلك الخيط، إلى أن يتوحد صديق له لاكتشاف الجنة الأرضية، وبذلك يكون «البعث الأول» الذي من أول أسبابه المضطربة ليس الاندهاش والوعية في تلك المردوس المنيرة التي قاده صديقه إليها، إنما الاكتشاف انماجي الذي أعقب ذلك وكان من نتجته السؤال عن سر انتظامه الأعمى في ذلك الخيط، وقبوله سلطة تلك القوة العارضة، فمعنى البعث هو مقادير «مكة» والالتحاق بالصديق إلى تلك الفردوس، ومثل هذه السلطة تنمير علاقة أبي هريرة بالعالم، وتتغير العلاقات السردية داخل النص، لم يعد أبو هريرة قادراً على تمثيل عالمه، فيجبر وبذلك يدخل إلى التاريخ فقبل «البعث الأول» لم يكن سوى وهم، وتابع، وشنوع، ومقود، وبمده أصبح حقيقة، ومتبوعاً، وسائلاً، وقائداً، ولهذا فالنص يبدأ بالبعث في إشارة واضحة إلى طمس حياة أبي هريرة قبله. لتاريخ يبدأ حينما يكتشف أبو هريرة نفسه وعالمه، وبذلك يكتشف فردوسه، وتكون «ريحانة» دليله إليها، وسرعان ما يستبدل بعبادة تلك القوة العبد، عبادة «أساف» و«بائلا»، وهذا الأمر يحمله ينتقل إلى عالمه لمردوسي الجديد، ويتخبط في طقس اللذة الجسدية برفقة «ريحانة» التي يبدأ تاريخها الجديد من لحظة اللقاء بأبي هريرة، وكل منهما يهمل عالمه الأول، ويعلم أن ولادته الحقيقية تبدأ من هذا اللقاء. الاكتشاف، ثم يخصصان مما تجربة اكتشاف الجسد،

ضمن مستوى رمزي يقع في الماضي، في «سعيد أبي النجس المنشأ» بيعت برسائل يحدث عما جرى له، وضمن ذلك المستوى يتحرر الراوي من قيود التتابع التقليدي للوقائع فيستعين بتقنيات سردية لتنظيم زمن تلك الوقائع ومنها الاسترجاعات لكثرة التي تتخللها سلسلة من الاستباقات، والتناوب في استعمال هاتين التقنيتين يصفى على السرد حيوية واضحة، ومع أن الراوي يفضي في عرض تجربته الارتعالية، لكنه يسترجع وقائع ويستيق أخرى، فكانه خيط ناظم لهذه وتلك يراعي بينهما، ثم يجعلها متعاقبة، أو مداخلية حسبما يقتضيه السياق، وحينما يتدخل المروي له يكون تراكم تلك الوقائع قد أفلح في إصاءه أمرين يمثلان مركز الاستقطاب: لدلالي لنص، وهما شخصية البطل الولائي والمفسر، وقد اندرج في سياق جملة من الأحداث التي جعلت منه الامتالي غير مقصود بالسلبية لداته، إنما لكتشف التماسك السرّي الذي يحكم العرب الباقي من الداخل. فكأن طابع الأشياء لا تكتشف إلا بها هو مختلف عنها، في «المنشأ» بالهيازاته الدلالية ككتف - وهو الراوي صمياً عن قوة لعرب الباقي وهذا الأمر بذاته يقود إلى الآخر، وهو أنه على خلفية هذه السلسلة من الوقائع تظهر شبكة صراع بين سلمين من سلالم القيود المتعككة والموجهة لكل البسج لدلالي في النص، وهوام تلك الشبكة تعارض تسقيت ثقافيين وأخلاقيين وسلوكيين، تسق خاص بالعرب الباقي، وقد اختزل إلى تطلعات مكتوبة وأحلام سرية، وتسق خاص بأعدائهم الذين ستولوا على أرضهم وتديعهم، وهو نمق عثر - في النص - عن نفسه بالقوة والعلم لطمس كل معالم التسق الأول فحمل اختلال الشفافة لسرويات سعيد أبي النجس المنشأ، الفكهة والساخرة واليسمطة، يمزج نزاع مرير وفاس بين مرجعيتين معارضتين على مستوى الثقافة والتاريخ والانماء.

ولكن هذه المستويات التي تتعارض بفعل المفارقة الساخرة في رواية «أميل حبيبي» نجد لها نظيراً ذ

هي فضاء، وثني ينطلق كل ما فيه بالانتماء إلى الحياة، ويسمى ذلك بغير في علاقة أبي هريرة وريحانة بالعالم الذي لم يعد مستقراً للسكون والجمول، إنما مضمار للرحيل والتحرية والامتزاج واللذة والشك.

ذلك البحث الاكتشاف يحزر أبا هريرة وريحانة من أسر الوهم، ويدلفهما على المردوس، وهذا التحول الخطير، يتبعه ويرافقه تحول شامخ في كل عناصر السرد الأخرى ومكوناته، فحينما يخص عناصر السرد تأثير المادة الحكائية، فالحدث يتقطع شذرات مساندة من الوقائع، والزمين يُركب من فوضى التداخل الاسرجاعية والاستباقية، كما هو الأمر في رواية «أنت منذ اليوم» ويصبح المكان محطات لا نهائية لرحيل دائم يقوم به أبو هريرة في عالم مملوء بالشخصيات التي ترافقه، قبل أن يتركها ويقل برفقة غيرها، وحينما حل، وأنتما «تتجل»، يكون موضوعاً لمرويات كثيرة يقف خلفها رواة يسدون أحبارهم، ويدققون في تتبع خطاه. أما حينما يجمع مكوّنات السرد، فإن أساليبه تتعدد بين الإخبار والوصف في مشاهد من أسود الذاني، والأخرى من السرد الموضوعي، ذلك أن الرؤى الذاتية والموضوعية تقسم السرد باستساوي، الأمر الذي يضمن تنوعاً وحركة على مسار الأحداث وتركيبها، وفي كل ذلك يؤمّن المسعدي الإمكانيات السردية للإسناد، ويستفيد منها في رويته، فالإسناد يوهّم بصحة المعبر، ومشكلة الواقع، ويمضي على آثار الصنعة والوضع (١٠) وهو في «حدث أبو هريرة» قال كان نفسه ناجحة ليس في كشف إمكانيات الإفادة من الإسناد كوسيلة سردية أساسية في المرويات السردية القديمة، إنما وهذا هو المهم في إصغاء التقطيع والربط بين الأحداث كلما اقتضى الأمر ذلك، بما يجعل أسرد يتجدد المعضلة التقليدية الشائعة في فن الرواية، وهي: التعاقب التدريجي للأحداث استناداً إلى علاقات سببية ومنطقية، وهذه التقنية حلت من النص سلسلة من الاغشية واللمعات، فكلما أزيل غطاء ظهر آخر، وكلما حفرت طبقة يأتى أخرى

جديدة، وذلك يؤدي إلى تنوع المادة الحكائية وتسميتها، فالرواة يتناقضون تلك المادة فيما بينهم، بوصفها جزءاً من عالمهم وتجاربهم، وسرعاتها يظهر آخرون يصفون عليها من رؤاهم وتلميحاتهم وخبراتهم وأحكامهم ما يرونه ضرورياً، ومن ذلك أن أبا هريرة نفسه يكون راوياً في أحاديث «البعث الأول» و«الوصع» و«الطين» و«الحكمة»، وحلال ذلك ويعد، تظهر مرويات «أبو لمدائن» و«ريحانة» و«أبو سعد» و«حرب بن سليمان» و«كهلان» و«هشام بن أبي صبرة» و«مكين بن قيس» و«سعد» وغيرهم من خاصة أبي هريرة أني أصبح نافذة يطلون من خلالها على عالم مملوء بالحركة والترحال والمنعة.

الصلة بين السرد والمتعة والبحث والاكتشاف وعلاقة ذلك بتركيب المادة السردية تتعد شكلاً آخر في رواية «دار المنعة» (١١) لهوليد خلاص، فإذا كان البحث في «توابع القرية» و«حدث أبو هريرة» ذرع المباشرة الدلالية هي سلب تركيب المادة الحكائية، فالباحث في هذه الرواية يقرب بالكشف والفصح، هو بحث عن الأنبياء، واكتشاف للعالم، وفصح للسلطة وهذه الركائز الأساسية يحاول البطل المتكرر «جواد» أن يدمجها سوية، لتأخذ عودته إلى المدينة بعد غربة دامت عشرين سنة، دلالة رمزية حاصه بالبعث عن المعجزات والمطمورات من الأسرار في مدينة يقتسم السلطة فيها مكانان: دار الحاكم، ودار المتعة، ولكل من الدارين وسيلتها الخاصة في ممارسة السلطة، فالأولى تدعم القوة بالكذب والاحتيال وقلب الجماعات، فتكون سطوتها مريجاً من الخوف وتعبير القضاة، أما الثانية فتدعم المتعة بهريد من المتعة، فتكون سطوتها سلب الرجل ذكوريته، وتركه شيعاً يتلوى عاجراً في قبو تحت الأرض بانتظار لموت الذي يصبح الأمل الوحيد. مكانان يقتسمان المدينة في نوع من التواطؤ التضميني المثقف عرفياً عليه، فسيد الدار الأولى هو الحاكم «المستمسك» وسيدة الدار الثانية هي «أسمان» الأول خالد في بقائه وديمومته لأنه المسؤول عن تنظيم الناس وولاتهم، والثانية خالد

عوية تصديه برفق ويسر، حتى بات بعد قليل لا يميز الحلم من الواقع، فلا يعلم إن كان يصمد درجاً شاهق الارتفاع أم أنه يسبح مع الملائكة في رحاب قضاء شبح (١٢) وما أن يستيقظ إلا ويجد نفسه أسير زمان حطير بين وعيه ورعبته، هي نهاية المطاف، لا تعتبر «أسمهان» امرأة يموم فقط في عروس مقائنها إنما تؤدي الاستجابة لها إلى نهاية مهلكة، كما حصل لكل الرجال الذين خدعوا بتلك لمقائن.

تبدو الممتعة في سياق السرد كأنها مصيدة يتمي تجنيها، وهو ما يقرره جواد وهنا ينطفئ السرد إلى استثمار إحدى أشهر الصيغ الشائعة في هذا المجال، أقصد مقاومة الموت بالحكاية، كما كانت شهرزاد فعلت في «ألف ليلة وليلة» وعند هذه اللحظة الفاصلة تقاطع في جواد رعشان، رغبة الجسد الباحث عن المتعة ورغبة المسجيلة للباحثة عن الحكاية تنميد الأولى بمص إلى الموت، وتنعبد ثانية يقضي إلى الحياة ولكن في مجال الموازنة هل يمكن مبادله الحكاية بـ «أسمهان»؟ هل يمكن مقايضة لذة التجميل بلذة الجسد بـ «أسمهان» وهو المتعة الخالصة والخالدة، هل يمكن التحلي عنها والانفعال بسرد سلسلة طويلة من الحكايات؟ هذا ما ينتهي إليه «جواد» الذي يستمر أسلوب المتصورة السردية بين الراوي والمروي به هي كتاب «ألف ليلة وليلة» لكنه يقاب أطراف العلاقة المعروفة بين «شهرزاد» و«شهریار»، فمن المعروف أن «شهرزاد» كانت تروي لتدفع عن نفسها الموت الذي كان «شهریار» فرره بحق كل عذراء بتزوجها، وقد استطاعت خلال ألف ليلة وليلة، أن تغير قراره، وذلك حينما نجحت، بحكاياتها، في تمييز قناعاته لأولى التي ترى في كل امرأة رمزاً للميانة. يتبنى «جواد» الصيغة ذاتها، ولكنه يقلب الأدوار، فتكون «أسمهان» هي «شهریار» فيما يموم «جواد» بدور «شهرزاد»، يكون هو الراوي، وتكون هي المروي له فـ «جواد» هو الذي يطلب النجاة، وليس «أسمهان» وعليه، ومن أجل تأجيل الموت، الذي يرمز له بامتصاص رحيق الذكورة

أيضاً، لا نمنى غير العصور والدهور، لأنها مسؤولة عن إشباع غرائز الرجال وامتصاص رحيقهم، وكأن الأمر تمثين رمزي لدنيا والآخرة. ثمة تماثل بين «أسمهان» و«ريحانة».

يمود «جواد» للبحث عن «الأب» الفاتح الذي اختفى في ظروف غامضة، ولأنه يعرف أنه لا يسمح له باحتراق الحبيب، يلجأ إلى التكرار بصفة صحي غربي، فهذه الصفة، دون غيرها، ستفتح له الأبواب المغلقة. أبواب دار الحاكم، ودار المتعة على حد سواء، وما إن يتخطى في عملية «البحث» حتى يصبح هاجسه «الكشف» و«المصحح»، فالتبحث عن الأب يتحول إلى خيط باظم لكل من انكشف والمصحح، وهي النهاية لا يشره «جواد» على أبيه «عبد الكريم» وإن كان يمر على شيخ مثيل له، فليس الهدف هو العثور على شيء، إنما لمهم أن يعثه كشف وفضح في آن واحد، ما يتعرض له أهالي «المنتصرة الكبرى» من إلال، وتجويم، وإقصاء، بوسائل تبدو في ظاهرها شائعة وتاغمة وبظلمة، وهما ينجح «جواد» في اختراق أسوار «العالم الخاص بالحاكم» وكشف أسرارها، يبدو مهمته في دار لمتعة شبه مستحيلة فالأسعراق النائم خالدة تحول دور أن يملح في الوصول إلى هدفه سهوة، إنها صعبات المتعة لجسدية

يكاد «جواد» يزلق في دار المتعة من البحث عن الأب إلى البحث عن اللاذة، وفي التجربة الأولى يعثر في مقاومة متعة دائمة تكون المحطوة الأولى إليها شراب مسكر يقدم إليه «حرج عليه حتى نصمه عار» باعم الصدر، صبيو الكنفيين كصبية مرافقة، قدم لجواد صينية مذهبة عليها كأس واحدة من شراب، أحدها يبرش منها، فإذا الشراب مستساع، وإن كان لم يعرف له اسماً، ثم أمضى من جديد إلى عرض من المسبوبة، في امرأة تكلف الكثير، ولكنه لم يستطع أن يتعد قراره، فقد أحس بعد لحظة أنه محمول على الاكتشاف، وأنه يرمع خطوة بخطوة نحو الأعلى، وتساعد شوته كريمة ترتفع إلى السماء، كأنها دعوة

الكبير، كنت أقوى الرجال.. كنت أجمل الرجال.. وكنت أحكمهم. فقتلت قوتي بينما ازدادت هي قوة، وذهب جمال رجولي لتتألق محاسنها هي، وذهبت حكمة العمر سدى» (١٤).

#### ٤- السرد وإعادة تشكيل المرجعيات المتداخلة

تنتهي رواية «دار المتعة» لكنها لا تقدر نهاية للبحث والاكتشاف والقصص فلا يعثر على الأنثى، ومصير حواد الذي بدا من إغراءات الأنثى العالدة، أصبح محل شك. إنه ربما يكون تمكن من الإغراءات، يدين أن كل المرويات التي تقضض أسرار دار المتعة مصبوه إليه و بما يكون مصيره مصير غيره في دار الأحكام/ دار المتعة لأن ما «خلقه للناس هو الذي يثير الاهتمام، وليس أي شيء آخر» ولكن الأمر في رواية «المسحورية» لـ «هاري الناصبي» (١٥) يأخذ مستوى شديد التحقير، فيها يحص تداعيل عناصر البناء النصي من أحداث، وشخصيات، وأزمنة، وأمكنة، وأساليب السرد، فالتلص يكشف عن هجين متنوع من المرجعيات التي ترتبها برؤية كلية خاصة بـ «البروفيسور» الذي لكثرة إحالاته إلى مرجعيات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية معروفة، يمكن اعتباره قناع المؤلف، إلى ذلك فالرواية تهجن في تضاعفها لغات ولهجات كثيرة، إذ يظهر تجاوز لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ويطنم ذلك بالفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والعبرية، وغيرها، أتب على مستوى اللهجات فتتداخل اللهجات الليبانية، والمصرية، والسورية، والخليجية، والعراقية، والتونسية في مزيج متنوع ينبثق كأمواج ساخنة وهكه في التداخليات العوارية التي يستفيد منها وصي «البروفيسور» ويمكن، على سبيل الجور، اعتبار خلاصة تلك التداخلات النصي الذي يؤلف الحكاية في هذه الرواية، وهو مه جلسة علاج سريرية في مصحة

ينبغي عليه أن يؤخر د ثماً اللحظة التي تقتصر فيها عليه «أسمهان»، فيصمم، ويستجيب لها، وتكون خاتمته، ونهاية بحثه عن «الاب المفقود» فما أن يعيق من سكرته الأولى بسبب ذلك المشروب السحري، إلا وينتبه إلى أنه أصبح رهينة لرغبات المتقاطعة، فيكون قراره البحث عن حكاية «هاهو الآن يبحث عن حكاية ما يجب أن يروها للمرأة كي تفهم أنه جاء بحثاً عن أبيه المفقود وليس من أجل متعة، ولم يستمتع جو د حتى تلك اللحظات أن يفهم سر اصطفاؤه من قبل صاحبة الدار، فهو بين الانجذاب إليها وبين البحث عن الحكاية، فقد القدرة على فهم جانب خطير من سر وجوده في بحث أسمهان لسحري» (١٦)

يكتشف حواد المصير الذي ينتظره إذ هو استجاب لإغراء أسمهان، والوقت الطويل الذي يمضيه في دار المتعة، يكون مداره مقاومة ذلك الإغراء «العنهك»، للحماط على نفسه، ولإجبار مهمة كشف لآب لعائب إنها حكايات كثيرة، ومتعددة الأبعاد والأغراض التي يؤجل بوساطتها مصيره، فاسمهان تثنائها شأن «شهریار» في الحكاية «العربية» تقع هي الأخرى رهينة لدة الحكاية وهي د ثماً تستعجله بنبهي من حكايته، بها مثله أيضاً منقسمة بين رغبتيي «الحكاية تمنحها المتعة، لكنها تؤخر عنها رحيق الرجل الذي به تجدد شيا بها؛ لأنها كانت «تترتوي برجولة عشاقها، فتزد حيرة وجمالاً» والشبح الأخير نزيل القبو المعلق الذي تمكن «جواد» من الوصول إليه، كشف خصاها الأمر بكامه «كان الشيخ الوحيد أحر المصين عن مرأش الحب، قد قضى شهراً بين أحضان المراء بتمرغ عند تمنعها عنه، ثم يستسلم لها إذ تشهر إليه امرأة لا تشيع ولا ترتوي. كلما صيبت ماءك فيها صرخت تريد المزيد، واذ تلعق أقدامها ترعسك بعيداً، ثم لا تلبث أن تستدعيك بنظرة فتزحف طائماً المتعة والمفخرة لا اعدم كيف احتارتي، لكنني شعرت وأنا تحت في الدار أنني أرتفع على غمامة لأصبح فوق في مجدها، فتستسلم لي بمشيئتها فأسلمها كل شيء، ثم يحكم علي بالنفي إلى هذا القبر

بإصرار عجيب محاور معينة من لوائح للكشف عن طبعة الحس الانتقادي لديه، الذي يظهر بوصفه احتجاجاً ساحراً، أكثرهما هو انتقاد عابر، وفي مستوى ماضٍ له، ولكن داخل مروياته يظهر شخصية الشاعر أبي الطيب المتشبي الذي يهاد تشكيل دوره مجدداً، بما هي ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتتوب عن الراوي في التعبير عما يريد التعبير عنه، والواقع فإن البروفسور والشاعر يتناغمان في احتجاجهما على الأوضاع المحيطة بهما، فيصبح التناهد بينهما حراً، إلى درجة يظهر وكأن كلا منهما يتوارى خلف الآخر، وينطق بهما يريد، وكما هي حال المتنبي في تموجاته الانحيازية الفاصية، وتضلعاته، وتقلباته، وتخللاته وهيجه الشاعر المتدفق المشعرون يربون إيقاعي من حج فإن البروفسور يفتح غضباً وهيجه، وهو يعيد رواية التاريخ لسري لتجربته بين العامعات، والمضجحات العقلية، والوراثات، والمنتجات، وبين البدار، والبراري، ليسلط صوته كاشفاً وجارحاً على خفايا الواقع البشري يعيش فيه وأسراره، فيختلط صوته بصوت المتنبي، فكلاهما يماصر أحداثاً تنسب فيها المصنوع على نحو غير معقول

يفصح النص على مرجعيته بصراحة ووضوح، وبذلك يهمل الميثاق السردي التقليدي الذي يغلب الطن بتخيلية الأحداث، وساختر الله لهذا العاجز يتحصر النص تماماً من أية هيود أخرى، سواء في الهماء أو الأسلوب أو اللغة، فيكتشف المتلقي الإمكانيات الكبيرة للنصوص الأدبية السردية وهي تركب عناصرها وموضوعاتها، وسط تبار تتضارب أسواجه، فتتخذ الوقائع التاريخية، والفصائل والأحبار، إلى جوار الوقائع التخيلية فتعكس هذه في عريان تلك، دور أن تتحن عن وظائفها الدلالية وهي الوقت الذي تتشظى فيه الوقائع وتتأثر في سياق النص- هيلجا الراوي لكثرتها إلى العذاف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها- فإنها تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقي، اندي يتابع المكوسات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمع من موارد عدة، وذلك قبل أن

عقلية لمدة عشرين ساعة، تكون. ولمعة الطبيب فيها الإصفاء ووظيفة المريض التحدث، وهذه العدة هي زمن السرد الذي يتصح على زمن الوقائع المتناثرة التي لا يمكن ضبطها زمنياً ولا مكانياً، فداكرة البروفسور، تتضمن خليطاً عجيباً من الأحداث المتقابلة والمتداخلة التي تتوالى بديمومة لا انقطاع فيها، وعلى خلفية من التحليل الساجر الذي يدمج النادرة بالطرفة، والمكاهة بالممارقة، والمأساة بالملهاة، وتتخلل ذلك انتقادات مرة وأحكام نقدية، وانطباعاً على جمالية، هيغل النص نصياً من هذه السجية بمرجعياته التاريخية، لكن الحكاية بأجمعها ترمب في إطار تخيلي ينتهي باحتفاء البروفسور، إما في «عالم لجن» أو «عالم الفضاء» تاركاً «العصفورية» مكاناً لطبيبه المعالج، الدكتور «سمير ثابت» الذي يدرك أحياناً أن مريضه هو المصيب في كل ما تحدث به، في «يجلس الدكتور سمير ثابت على أرض العمر منخرطاً في صحك عميق سرعان ما يتحول إلى بكاء عميق يردده خلال: ضياعنا، البروفسور وألله ضياعنا، ضياعنا» (١٦)، فتنتهي بذلك الرواية في نصته داله من خلال تبادل الأدوار، والطبيب المعالج بعد أن ينتهي من سماع حكاية مريضه بصاب مالحون.

يقوم النص على نفس القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، ويدل أن يمثل لعناصر محددة، يقوم باصطناع عناصره، وبامتلاء شخصية «البروفسور» والدكتور» «المريض» - والشخصيات الأخرى بأن تأطيرتان، فالمريض يفتح به النص ويختتم، والدكتور يمثل نوعاً من السروري له بإزاء الراوي الذي هو «البروفسور» فإن كل الشخصيات تستدعي عبر ذكر البروفسور بوصفه جزءاً من تجاربه وهو يتنق بين قارات العالم، ثم مفادراً في النهاية إما إلى عالم لجن وما إلى الفضاء الخارجي وعلى هذا فهو ينظم سلسلة حكايات يتولد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثمر للإعجاب، فيجاء منها ما يريد، تاركاً معظم الحكايات عالقة في نسج السرد، ملاحقاً

تكون مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه. ولتأكيد كل ذلك يلجأ النص إلى الاعتماد على المصارفة المدهشة، فتُظهر الشخصيات غير ما تُبطن، وتنتهي على غير ما تبدأ، ويعيش الراوي حاسة دهشة مساوية وهو مراقب المفارقات والتقلبات في كل شيء، فيعجز عن تفسير ذلك، إذ كل شيء يبدو محكوماً بنوضى وموت كبيرين، ولمقاومة مثل الأحداث. ومساراتها المتشعبة، وبهاياتها التراجيدية، وتعدد أسبابها يكشف النص عن عطور هجائي للراوي يواجه به كل ذلك، ويحوله في تيار وعيه إلى مواقف مرئية تتضمن في العنان بعدد من بعض أحدهما بظواهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها المأساوي وحسناً تملب هذه المظاهر وتتبادل الألوان وتتداخل فيما بينها فالحبيبية جاسوسة والثائر عميل والحجم كادوس ولامنية لغلة. وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات حكيمة محبذة هالأسباب تعود إلى نتائج غير موقفة، وتتأخر في السك مع طبيعة الأسباب الموصوعة لها.

تتمركز الأحداث حول شخصية «ابرو وهور» وهو البطل والراوي في آن واحد، وتسبج تلك الأحداث لا يمكن اعتباره متتابعاً، إنه عند داخل ومربط بسيرة البطل من جهة، ويمثل لرؤيته من جهة أخرى، ولهذا فالاقتران بينهما شديد، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وبما أن البطل - الراوي ينتخب وقائع دالة متناثرة متصلة بتجربته وسيرته، دون مراعاة التعاقب الزمني، فإن الأحداث هي لأخرى تفانثرت، ولم ينتظمها إلا صوت الراوي، وهو يتمكن بداعياته الحرة في مصحة عقلية، لينتهي إلى أن «العصمورية» هي المكان الوحيد في هذا العالم الذي يوجد فيه هؤلاء حقيقيون. هذه الطريقة في السرد يجد لها ما شابهها في رواية «طيور الجنة» (١٧) لـ «إبراهيم نصر الله» التي تتمتع بشهادة ذاتية تروى على لسان «الصغير»، ويختتم بحزني ذاتية على لسانه أيضاً فيما يروى

المنش بأسلوب السرد الموضوعي، ويهد في الإطار الداعي يحسن الحدث فيدش له ثم يحتمه ويمس هذا الإطار بلحظتين بالعتي الأهمية، أولهما تبين عملية ولادة الصغير وخروجه من عالمه الرحمي الصغير إلى العالم الأرضي الكبير، وثانيهما تصور تحقق حلمه بالطيران الذي نتر من لحظة الموت فصداً الولادة تقابل بلدة لموت، والنص يؤكد حرصاً وصحاً على إعطاء هاتين اللحظتين بعداً زمرياً يتمق من خلاله وعي الصغير بوجوده وفنائه أي إحساسه في حالته: ما قبل الولادة وهي أثنائه وم بعد الموت. في المرة الأولى يصيح رحم الأم كوناً شفافاً يمكنه من رؤية الأشياء، وفي المرة الثانية يدوب حسده المتناثر مرعبته الأبدية بأن يكون طيراً طليقاً وحر وسر المصير، التي يريد النص إبرازها من خلال عدم التوافق بين الوعي بحالة الصغير واللحظة الغامضة لولادته وموته. فهذه اللحظات هي التي تتجلى من خلالها أحاسيسه الجمعية بعينه وعالمه.

بين هاتين الشهادتين تتنظم حكاية صفوة الصغير وصيده وعلاقاته ثم تتمتع أحاسيسه الجنسية والدمنية، وكل ذلك يحدث على خلفية من التشرذم والنزوح الأسري واللجوء بعيداً عن لومل، د بهيم هاجس الرحيل والتشتت على الحياة قيقع في أسر ذلك الجميع، ووجهه لصغير وغير علاقته الخاصة بالتطور، بطور حتماً يريد من خلاله أن يتجاوز تلك السجالة، ومع أن حلمه يتزامن وموته، لكن الدلالة الرمزية لتلك الرغبة تأخذ كامل معناها حينما يزدوج فعل الطيران بفعل الموت، ويترب متن الرواية من سلسلة أحداث متتابعة تقوم على خطين متوازيين يمثل الأول عالم الأطفال: الصغير وحسن ورفاق الطفولة ويمثل الثاني المحيط الأسري والاجتماعي بما يحيط إليه من قهر وضغط وحرمان، ووسط ذلك المحيط تتمتع أحاسيس الطفل «الصغير» وتنمو علاقاته وبخاصة علاقة اللعب مع «حور» الطفلة التي يتمق بها منذ لحظة الولادة

ذلك العالم إلى عالم أكثر سموً ورحمة يكون في رواية «طيور الحدر» ثم انه الموت.

وعلى نحو مماثل تقوم رواية «أعمدة الغبار» (١٨) لـ «إلياس كركوح» بنهشيم السياقات السردية التقليدية التي تحرص على تتابع الأحداث في الزمان والمكان، وبها تستبدل سيجاً مثلاً من النصوص التي تشير إلى مجموعة وقائع متناثرة حدثت في أرضه وأمكنة مختلفة، والسرد نفسه بوصفه وسيلة تشكيل وبناء يتجارب مع ذلك، فتتداخل مستوياته الموضوعية والتأنيب والتأملات، والمساواة واليوميات، والوثائق والأخبار، والتضمينات الكثيرة التي تتردد في النص من «الكتاب المقدس» ورسائل «الشيخ محي الدين بن عربي»، و«بابلو نيرودا»، و«سمي يوسيف»، وآخرين، ولا يتردد المؤلف من الإشارة إلى كتبه وبهذا فإن سرورية يستوي أفعاله المتحدية وأسلوبها السري، تقوم على نوع من إعادة التركيب لمادتها وأسلوبها، إلى ذلك فقيمة التركيب السري هي مستويات التأنيب إذ «يصير ينقسم إلى مقاطع تخص أوضاع إسرائي- المؤلف ورويته لعملية الكتابة الروائية ومقاطع تعنى بحياته وأفعاله وعلاقاته، ومقاطع من يومياته ومذكراته، وأخيراً مقاطع من نصوصه الإبداعية، وكل هذا يضمن تروماً على رواية «أعمدة الغبار» بما يجعلها متعددة الأبعاد والمنظورات، ووسيلة هذا المربيع تثار قضية وجهة نظر المؤلف فيما يكتب وكيف يكتب: «هذه القصة حقيقية رويها كما هي بين يدي الآن، وليس كما حدثت- إن كانت قد حدثت كاملة، ستعيدنا تسلسلها عبر المتسلسل، بتراسلها عبر المحكم يشخصها القائلة من شخصها الأول بإمكانها غير المحددة، المنراحة قليلاً أو كثيراً عن واقعها الأصلية، لكنها واضحة لدي الآن كما هي، صحيح أنني كنت مقياًساً على صدق ما سأرويها، إذ أعمل التشويش مجرأته في الأحداث قليلاً وبمثرة، غير أنني سأكون صادقاً، أو أحاول ذلك، سأخرج كل ما في وأضمه على الورق، كل شيء للورق، لعل الورق يكون أفدر على احتمال ما تقو به الذاكرة، على أن هد

يكشف نص «طيور الحدر» نوعاً من التمارس الصموني بين الرغبة في تأكيد الذات من خلال السعي للوصول إلى طموحة مملوءة بالبراءة والحب والعمارة، وغياب حالة الاستقرار الأسري والاجتماعي، والحالة المثالية تتجسد وتتحول إلى خلفية تحتل الحالة الأولى وتصفى عليها معنى خاصاً، لكن الحالة الأولى، عالم الطموحة هو الذي يستأثر بالاهتمام الأكبر وهما ينهض السرد الموضوعي بمهمة بناء العلاقات المتداخلة والمتوارية بين الشخصيات وتوابع إذ يظهر «الصغير» وكأنه الخيط الناظم لها، فدوله تتمحور معظم الأحداث، وجميعها محكومة برعيته هي معايشة الطيور ومحاكاتها بالطيور. إنها الرغبة الأكثر أهمية في عالمه، تبدأ من صفوه مع أنواع من «الطيور» وتنتهي بنهايته مع «طيور الحدر» التي كان قد سعى لتعليمها كيف تكون حرة. ويعمق تراكم الأحداث وعي الصغير بوجوده ويجسده وبالعالم، وسرب مستويات الوعي هذه بالتتابع - يكشف عدد نه هي أضاء المحاص ويدرك «احتلاقه»، ثم يفتح وعيه بحسبه من خلال علاقته بـ «حور» و«مادر»، «طموحه» وأخيراً يظهر وعيه بعالمه فيبحر في إحدى فروع المقاومة لتدريب الأشبال، وحينما يكون قادراً على المساهمة في شؤون ذلك العالم يموت، فيتحوّل موته إلى تحقيق لم غيخته الدائمة بأن يماثل الطيور في تحليقها، فيكون الموت وسيلة لتحقيق الرعي، ووسط عالم كتيب فو مه التشرد المتواصل يبتلى «الصغير» ببراءته وشفافيته، وما إن يبحر في ذلك العالم حتى يدرك أن لا وسيلة يحافظ بها على بر «ته إلا «حنون» و«الطيور» فهما لبدان لهما القدرة على منحه الإحساس ووسط عالم مملوء بالقهر والحر وتجر السرد مهمته التصويرية في مقاطع صميرة وشبه شعرية، تتابع بدقه تماصين التكوين البشري والعنسي والصغير بما هي ذلك علاقته بالآخرين، واندهشه المستمر بكل شيء وعلى هذا «هنا الشهادتين السرديتين اللتين بهما يسمح ويغلق النص جملتان اللتان المفتوح للمالم الموضوعي الصلب والقاسي الذي يعيش فيه الصغير؛ فتجاوز

البين العاص بالكاتبه يردف بكثيف للطريقة التي يتعامل بها المؤلف الراوي-البطل مع الحقائق «هل ستصدقون بأنني أب لمشوش صاحب لذاكرة لعائمة، مرآة الضباب المنشرخة التي تسربت إليها قبة التحريم؟ هل ستصدقون بأنني شاهد الحقيقة؟ وأية حقيقة؟ فلكل حقيقته، كما يعرفون، أوجه عديدة تطابق وتعدد الزوايا، إذن ليس هنالك من حقيقة، فشة كثر من حقيقة واحدة.. وهذه حقيقة الحقائق، فما دامت للحقيقة وجوه كثيرة تتناسب وكثرة زوايا النظر إليها؛ فإنني أؤكد على صدق ما سأقول وأروي، من رويي على الأقل: الراوية التي تركت لي وله، لراوية التي نستعمل بها نهارنا؛ راوية املاكنا للعالم؛ راويتنا هي العالم، هي النظرة» (١٩).

النظرة في رواية «أعمدة الفيار» هي المنعد الذي تحصل من خلاله الشخصيات بالعالم الخارجي وتعامل معه، قرؤية الشخصيات تمر خلال النظرة التي عالم يموج بالحركة والمسود والتفاهض والحواف والمفارقات، فيما تطوي لشخصيات من الداخل على أحلامها وكونيسها وعبادتها، وليس أمامها إلا أحد خيارين، إما الرعية بالتعبير عن النفس بالكتابة والحوار والتعبير الفني، أو الرعية بالآخر من خلال علاقات الحب، وضمن هذا الأفق تترتب علاقة «نصري» و «صب» أحدهما بالآخر، ومعظم العلاقات الأخرى، فمقاومة عمم العالم تقابل من الداخل بنوع من لعب والحوار والكتابة. لكن أسلوب السرد والبناء يقطع الأحداث، ويمزق الذكريات، ويؤجل أحياناً الرغبات، ويعيد تنظيم كل ذلك على وفق سياق يتشظى فيه كل شيء، في دلالة لا تُخفى تعيل على المرجعيات المتناثرة التي يحاول النص الإفادة منها بما يوافق وجهة النظر الحاصلة بالتأليف، يؤدي تداحل مستويات السرد إلى تحقيق نوع من العجوبة في تركيب الأحداث، فالعلاقات السردية بين الأحداث هي التي تحكم في سبق التركيب، وهذا يخصني إلى شيء العلاقات السببية، المبتلفة، وعليه فالأحداث

تترصف وتتصد جنباً إلى جنب دون حاجة للبحث في العلاقات التي تربطها ببعض، ببعض، لأن كل حدث ينطوي على ميزة كونه حدثاً قائماً بذاته، وليس نتيجة لغيره وهذا النسق من الترتيب يمنح النص ميزة الانفتاح من جهة، والانغلاق من جهة ثانية فهو يتمتع دلاليًا كأنه شريحة أحداث مستمرة ومتنوعة ومبازية، وهو ينتهي من النقطة التي بدأ منها حيث يحل البطل من نافذته على العالم، ومن الواضح أن البناء العم للرواية لا يولي اهتماماً للسياقات الخارجية، إنما يؤلف سياقات داخلية يربط بين الأحداث والشخصيات بما يواظق الهدف الضمني للنص، وهو «صاءة جواب متناثرة من تجارب شخصيات النص، وكشف علاقاتها ورعاتها ضمن ذلك الأفق الضيق الذي توهج له النافذة المنعد الوحيد إلى العالم الخارجي

#### ٥- السرد وحكايات المهمشين

تتمنى رواية «يا كوكتي» (٢) لـ «جنان جاسم حلاوي» بتمثيل عالم المهمشين من اللصوص، ولعابها، والعيبد، والنجارة، ورافضات البلاهية اللبية الرحيمة والسكاري، وذلك على خلفية من الأحداث التاريخية التي شهدتها مدينة البصرة العراقية في تاريخها القديم والحديث من ثورة لربيع إلى دخول الإنجليز مطلع القرن العشرين، ولا تترتب تلك لخلفية على نحو متسق، إنما تتداعي نبذاً هي سياق السرد، أو هي ذاكرة الشخصيات التي تعاني اسببها بسبب اسماءاتها العرقية والأيدولوجية، وتجد هذه لشخصيات نفسها متبوعة طبقياً وسياسياً، فلا فرق بين العبد والنص والمبتني للفكر السبسي، فجميعهم يجري اختزالهم إلى كائنات هامشية، ينبغي مراقبتها وعذابها فتلود بالطقوس الدينية الحامسة بمأسى الأوثياء والآثمة، بحثاً عن توازن مخفل هي علاقاتها الاجتماعية بالعلاقات المهمة، ويقوم السرد بتمثيل الاحتدام «تظاهر والظمني» في ذلك

وانسبه «هاجار» وثلاثة من الفلاحين على موقفهم انرفض لمطالب مالك الوادي، الأمر الذي يجعلهم صغايا للملاحين والفجر الذين حذعوا بما كان يديروهم لهم «سلمان» أبو بركة» و«برور أبو حنجر».

تقدم الرواية كشفاً شبه تقريرى لصراع الذي ينشب بين «المهمشين» وانفصا صهم حيثما يصح الآخرون في تمزيق الأوصار التي تربط فيما بينهم، فلا يملكون وعياً يمكنهم من مقارمة ذلك، على أن النص يدعج هذه المفكرة بأحرى لا بص أهمية، ألا وهي قضية الاسلح وإعادة الاندماج في وسط اجتماعي آخر، هو «سيلو» الذي نسيج من سلالة العجيرة. حاول أن يهجر حياة الترحال، والبحث عن نوع من الاستقرار، وكان ذلك بمعنى من المعاني حرقاً لتقاليد الفجر، وهي النهاية يدفع هو وابنته ثم ذلك القرار، فصنعت لودي هو الذي ينتمى من الفجري الذي مثل رمزاً للرفض وعدم قبول التغلغل عن الأرض، وهكذا يكون «سيلو» العجيرة أول من يعري الآخرين باستيطان الوادي، ويؤهل من يتلقى عقابهم لأنه قام بأمرين معاً، «لهم» إصراره على عدم الانصياع لمطالب مالك الأرض ولأولئك الذين حذعوا أهالي الوادي، وثانيهما لأنه عجيرة. يركز النص على الأمر الأول، لكن الأمر الثاني يظل فعالاً بشكل صمني. فالتفجيري تعذر دمج في النسيج الدام، وحيثما تضاربت المصالح وشبت التواطؤات، كان هو أول الصغايا. إنه صيحة الذين كان رافداً في لقت انتباههم إلى السكن في الوادي «اضربت الأصوات من بيت سيلو وهاجار، ثم تلاحت الطرقات العنيفة لعاصبة على البوابة الخشبية السفلى، حينئذ لم يرتطم رأس سيلو بقيادته العلمية، إنما بعيد الإفريز الصلب» (٢٢)

تعرض رواية «مخلفات الروايات الأخيرة» المصائر المتوازية أولاً ثم التمازجة فيما بعد لمجموعة من الشخصيات المهمشة وبخاصة الفجر واللصوص والفلاحين النازحين عن أرضهم إلى ضواحي المدن وأطرافها، والممارسات العشوائية التي يقومون بها بسبب هامشية أوضاعهم الاجتماعية، والنماذج التي

الصراع، وذلك من خلال المركب على دواخل المهمشين لمثمنة، والمستثارة دائماً، والحالة باستمرار هي الكيفية التي بها تقتصر من خصومها، وبما أن الإحماق يلازمها، فإنها تظل باحثة عن المراض لمناسبة، وحلال ذلك الانظار اللانهائي، تعيش تلك الشخصيات عجزها، وتعايش معه، كقدر لا مرد له، فتلتجأ إلى ممارسات خاصة بها كالشدوذ والسكر والسرقعة، ويبدو عالمها مغلقاً بقوة، إنها تمارس لجس، والسرقعة، ولجساء، وتواصل الليل بالهار مخمورة، وتستعين ببقعة حرة مفضوحة هي سزيج من المعطيات الدارحة، والغشاء، والحكايات الماثورة، وبذلك تتوافق أفكارها وانتباهاتها وأساليبها في التعبير

ويبدو الراوي العليم لدى شغل رؤيته عالم تلك الشخصيات، منحاراً إليها، فأيدولوجيته التي تلمو على السرد وتتخلله، تتقبل تصرفاتها وسوغها، وتعارض في الوقت نفسه عالم الطيف لمسيطره ولهذا فلا تتركز الأحداث ولا الشخصيات حول فكرة محددة سوى الكشف الدائم لها مشيتها، تظهر شخصية «سلمان العبد» وهي مثمنة، ومثمنة تكاد تصبح في خضم عالم مزدحم بالمهمشين، ولا يعطيها السرد قدراً، وكأنه بذلك يريد تثبيت الصورة الشائمة عن المهمشين باعتبارهم كتلة سديمية لا تمايز في أفرادها، إنهم متميون خلف أسوار عائيه مشعوبون بفرائضهم وبنزواتهم من جهة وراحقاتهم وهرائمهم من جهة ثانية ويشكل المهمشون بؤرة العالم المنحل في رواية «مخلفات الروايات الأخيرة» (٢١) له «جمال ناجي» وهيها تترتب الأحداث على نحو متعاقب يتصل بعدد تدريجياً دون أن يرتد إلى الوراء منذ اللحظة التي هجر فيها «سيلو» العجيرة وزوجته «هاجار» ثم «سلمان أبو بركة» وأولاده الاستيطان في واد مهجور ووعر، و«برور» بالفرح الكبير الذي يقوم به الفجر والملاحون إلى ذلك الوادي فيما بعد، وصولاً إلى اللحظة الحاسمة والأخيرة النواجة بين المهمشين ومالك أرض الوادي، ثم بعدك إصرارهم وبماء «سيلو»

تستأثر بالاهتمام هي عائلة «سبلو» العجري المنكوبة  
 منه وزوجته «بهج» وابنته «هاجار» وعائلة «عثمان بن  
 بركة» وابنته حامد» ثم ولداه «سلمى» و«حير» وعائلة  
 «كيار» العجري المنكوبة منه وزوجته «سعار» وابنته  
 «عرقى» وأخيراً «نرار أبو خنجر»، وكأن الرسالة  
 الضمنية التي تتخلل تسليج السرد هي أن مصير  
 الشخصية متعلق بطبيعة قتلها الذي هو بالنسبة لـ  
 «سبلو» الخروج على السلالة، وهذا الأمر المتعلق  
 بثبات الطوائف وسيطرتها على المصائر، يعود إلى  
 الظهور في رواية أخرى لـ «جمال ناجي» وهي «العبء»  
 على ذمة الموت، (٢٣) إذ «نوحل الصبح» يظهر منذ  
 اللحظة الأولى على أنه نموذج صلب وقاس «كان غنيداً  
 منذ الشهور الأولى التي شاهد خلالها لون الحياة بل  
 إن إحساساً موحشاً شهيراً للدمع وهم والدته في احد  
 المعامات، حين رصع من ثديها فتره طويلة دون أن  
 يزوي، وإذا حاولت سحب حلمها من فمه، ضغط  
 بلثتيه على تلك الحمة فطاوغة حليها وحير كرت  
 محاولتها بصبر أمومي عاد الضغط شراراً،  
 فتألمت، انتزعها من فمه بقسوة فصباح منكباً بضمه  
 العاقر الصغير على ثديها حينها نظرت إليه بعينين  
 مشفقتين، لكن مستقرين، ودهمها إحساس بأن ذلك  
 الرصع يريد امتصاصها حتى العظم» (٢٤). وهذه  
 الإشارة التأسيسية ستترسم أهل الطمع والعناد  
 لشخصية «نوحل» حتى النهاية فتجعله ثرياً لأنه  
 يمارس أهل الطمع والعناد وحب الاستئثار بكل شيء  
 منذ الطفولة، وهذه المليمة هي التي تجعله يوجه  
 النهاية المأسوية في حاتمة الرواية. وكل ذلك يترتب  
 ضمن سلسلة متعاقبة ومتطورة من الأفعال سوج بالعمل  
 الأخير، فعل الموت، فثمة حظ أظني مرسوم لمصير  
 الشخصية لا يمكن المكاف منه.

وتبلغ وظيفة السرد التركيبية والتنميطية لعالم  
 المسهبين درجة رفيعة من الجودة في رواية  
 «بروموسبور» (٢٥) - «حسن بن عثمان» إذ تتداخل  
 فيها بينها سلسلة من المواقف والرؤى والأحداث،

ويبلغ الإيهام لسرد قصص درجته، حينما يجد  
 المنصلي نفسه متورطاً في الانجراف ضمن عالم  
 يتأرجح بين مستويين. أولهما لعالم السرد لرواية  
 «بروموسبور» الذي يشتغل «سيبي الكاتب» بتأليفه  
 حلوال مصحات الكتاب، وهو مكثس للرمان الرياضي  
 وشأنهما علاقة «سيبي الكاتب» بإحدى شخصيات  
 روايته «عباس» إلى درجة يظهر فيها «عباس» وكأنه  
 الوسيط بين عالَمين متجاورين، لكنهما مختلفان:  
 عالم الرواية وشخصياتها من جهة، وعالم الروائي  
 وشخصياته من جهة أخرى. وعلى هذا فإن «عباس»  
 ينقسم لممارسة دورين في آن واحد، مرة بوصفه  
 شخصية في رواية، ومرة بوصفه سدياً مؤلف تلك  
 الرواية وأخيراً، يحاول أن يتمرد على مصيره لفني،  
 وذلك حينما يقرر «سيبي الكاتب» إنهاء روايته،  
 فمراودة أفكار خاصة بالاستئثار بروحة المؤلف  
 السابقة، وبيل الثروة والتفوق الاجتماعي معاً، حالماً  
 باليونان وللمرة واحدة به الرمان الرياضي، وذلك  
 حينما يتفكر من كشف سرار ذلك الرمان السدي  
 فتمت رواية «بروموسبور» قواعد الحس

تبرهن الرواية على أن كل شيء خاضع لمنطق  
 الرمان، بما فيه علاقة بين المؤلف وشخصياته لأن  
 العالم الفني الذي تتحرك فيه الشخصيات مشبع  
 بمعاني المرافقة في كل مستوياته، فلا غربة أن يظهر  
 «سيبي الكاتب» منظرًا لذلك العالم الذي بدأ يكتب  
 كل شيء أمامه بعد أن أدرج الناس في لعبة المرافقة،  
 سعياً وراء أحلام مستحبة، وتستثمر رواية  
 «بروموسبور» أبعثه بين العالمين الفني والواقعي،  
 لتقديم أعمق صراحة هجاء لمجتمع من نفسه  
 لـ «الرمان الرياضي» فيبدو لص من هذه الساحة  
 مفتوحاً على مرجعيته المهتمة، يعضها بمنم  
 وقسوة، فني عالم يأخذ معناه من الرمان من  
 الملبسي أن يصبح «سيبي الكاتب» بطلاً يعيد ترتيب  
 المصاهيم ويقلب الأدوار، ويقرر المصائر، ويصيح  
 سبلاً من المعاني الجديدة، ليمنح الشرعية الأخلاقية

بناء أكثر من الحكاية يوصفها التركيب المتجمل المتمحّض عن تلك الوسيلة.

يجد المؤلف - الراوي نفسه بإراء مادة مسدوعة. فما الأسرائيلية التي يسعى بيؤلف بين مكونات تلك المادة، ليصوغ منها نصاً روائياً لا يُقصي فيه عنصراً. ولا يكره آخر في سياق لا يوافق، ولا يتسع في إدراج ثالث ههما لا يوافق من أحداث؟ هنا يظهر صوته ليصدّح الإطار العام لتلك الأسر السجدة اسردية هي بدء النص، فيقول مستخدماً صيغة الخطاب «وأنت تؤلف بين المنون المحتلّة والشروح المتناقصة، كانت تتكلم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود العم، وغير بعيد عنها تراكيم مسودات كتبتها جاسم مربية عن خالد، وأشرطة كاست بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع خربة زوقاء في ركن الدوّاب وحيدة لا تعرف أين تضعها هي النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تعلم آليات - أسرار، ومقاومة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تحتك لترطينه في علاقات أثقلت همّ كتابتها شروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه. وقد اصلحت مع ذلك حول ترتيب بعض الأحداث، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجلها بصوته، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخبئ على أطراف الصحراء» (٢٧).

ليس هذا كل ما في الأمر، فتنة احتلالات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجل، وعملية أصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلقة في مصادرها، تخلق المؤلف - الراوي، لكنها لا تنفيه عن إصراره في تركيب نص من نصوص أخرى، وبخاصة ما يسمى بـ «سهل الجبلي» من نص حول «عرة» والمرويات المتعددة التي تدور حولها. ويفلح أخيراً في تصنيف المادة الحكائية، جاداً بها بسبب اختلاف وجهات النظر تتكون من نصين حول شخصيه واحدة وكل ذلك يعقد من مهمته، فيعاطب نفسه بعد أن تنجز جزءاً من النص لا تعلم كم من الر من عطس عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة،

لكل الممارسات والأفكار المعككة في عالم الرواية.

## ٦ السرد وخلق العالم الحكائي

وهي رواية «الفيلة الرصاصية» (٢٦) لـ «علي الدميني» تتداخل الأصوات السردية تداخلاً كلياً، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتفرق الحكاية، لأنها تكون موضوعاً يتنازع حول صياغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل النص لروائي بعد تركيبه أم شخصيات من خارجه. ولا يخفى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت الحكاية سهلاً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتسوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني للأحداث، بكل محاولة تسمى لذلك تفضي إلى إلغاء الترتيب النصي لذي ظهرت فيه الرواية.

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث ويمصوغ ترتب النص منذ البداية، ي منذ الصفحات الأولى التي هي هي الحميمة «الحاتمة» التي يظهر المؤلف حرصاً على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل من الرواية اكتملت لديه. ومع أن «الخاتمة» تذكّل باسم «الراوي» لكنها في الواقع تخضع لراوي يحرص على أن يتحدث باسم المؤلف، وبخاصة أن هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتحيرة، والاحتباء وراء المؤلف، ورواية «الفيلة الرصاصية» تستفيد من معطيات هذه الظاهرة السردية، لكنها تنفتن في حرص وحوه متعددة لها، لأنها تمنح صوت المؤلف - الراوي حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخل كلما كان الأمر صرورياً، وهذا الحضور الدائم الذي يُذكر بوجود المؤلف - الراوي المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركز الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة

وتحمل عبء التسميات ذاكرتك بتمازجها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُعني أحدهما الآخر. (٢٨) أجل، إن النص انجميد الذي يركبه المؤلف الراوي، هو بشك من الأشكال، إقناء متبادل للأصليين، بما يندمج نصاً مختلفاً عنهما.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي. وينجلى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي الذي أشرنا إليه، ولكن بغواء الوهم لا يتوقف عند هذا المستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعداه إلى صلب الأفعال المتصلة بوظائف الشخصيات وأدوارها. «سهل الجبلي» الذي يكتب نصاً حول «عزة» يجد نفسه أسيراً في «الوادي» لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضي هناك سنوات لأن شخصيات النص، احتجبت عليه لأنها قدمت تأويلاً معالفاً لما كان يقصده في ذلك النص، فتهمت أنه يبحثها فيمتها و هميتها، وكل ذلك يدخلها في صراع مع الراوي بر أن «عزة» نفسها تنتقل بحرية بين أسطر المخطوط الخاص بها، وسرير الراوي وروجه، ولا تتردد في التجوال في المقاهي، وتكاد تتروك بعلاقة حب مع أمريكي منصاب يعمل في المدينة التي يسكن بها «الجبلي»، ويتم ذلك في عياب «الجبلي» حينما يكون أسيراً ورهينة في الوادي.

لا يتعلق الأمر بـ «عزة» فقط، باعتبارها إحدى شخصيات النص، إنما بشخصيات كثيرة غيرها يجد نفسها في خلاف واضح مع روايتها، فتتعمد على أدوارها التي رسمت لها ولكن مرة بعد أخرى يتفق صوت المؤلف الراوي ليتحدث عن أحد هذه وشخصياته وتبلغ رغبته في التدخل المتواصل في تركيب النص حداً يتجاوزه إلى ما بعد نشره، في إحدى تدخلاته، يقول إنه حينما نشر الراوي «تمازجها» رماح قبيلة النقاد، فكتب منها أحدهم أنها مثقلة بالرموز

والشخصيات المتناقضة، وتصح بحذف المصطلح الخاصة بالأصداق ومذونات الرواية، وذهب بأحد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاص بـ «نورة» لأنه مقحم في سياق لا ينتمي إليه. ورأى ثالث بأن أوراق «عزة» رائدة ولا بد من استيعابها. ونصحت ناقدة بأن يتم التخلص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الآراء التي قبلت بصدد روايته، فعاداً كانت النتيجة؟ جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات لينة، فرفضت فوق قلبه عصابات لمبور الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكة الأوراق المبللة بالنعيب، واستبد به غصب ثرق. فقرر محاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بثقك الفاض في تشكيلها، ولم يعطونو لئيبه لهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم يسم الراوي أسبوعاً كاملاً، وهرور نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستيعاده وحينما جمع ما تبقى لم يكن ذلك أكثر من خلاف لرواية فقط. عادوا يثخنها ومضق النقاد للرواية الجديدة، واعتبروا بعضهم فتحاً روتياً، وأسماءها ناقدة شاب «رواية انصبت القاسية» (٢٩).

تكشف هذه التدخلات الخاصة بالمؤلف-الراوي وخبره من الرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيحها السرد في تركيب الحكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تتدخل، وتفق، وتعرض، وتسخر، وتبني كل ما ترعب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص وعناصره ومكوناته، وحول النص وقد استقام أثراً أدبياً مكتملاً متداولاً بين المتلقين. وكل هذا لا يصفي فقط صرافة على النصوص، إنما وهذا هو المهم- يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقي في اكتشاف سر اللعبة السردية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين المنظورات والروى والأصوات السردية، ويصح المؤلف والراوي والشخصية في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبدا يقوِّص البنية الهرمية التقليدية التي تشع المؤلف مادة خارج إطار النص أو هي أفضل الأحوال بتواري

بكلماته.. هاشم غرايبة بن بديوي المصطلحي من حوارة، فمن حريف شيئاً من معناه، أو زال ركناً من ميه، أو طعم من واصحة من معالمة، أو لنس شاهدة من تراحمه، أو اختصره، أو نسبه كله أو بعضه إلى غيرنا فله أجر جهده، وأجر إيدانه أو اختصاره أو انتعاله أو تأويله أو نصده، هذا ويمدح (الناسخ) الاعتذار فيما «سلف من هذا الكتاب من سهو إن عرض، أو تصحيب أو تنخير إن وقع، منتهين إلى ما يلحقنا من سهو الإنسانية ويصحب من عجز البشرية عن بلوغ الغاية وتقصي النهاية» (٢١)، على أن الإشارة إلى هذا الأمر لا تأتي فقط في نهاية الكتاب، إنما ترد في تضاعفه في إشارة واضحة إلى تداخل مستويات السرد، وتبادل الأدوار، وتعمير الرؤى والمنظورات السردية (٢٢)، وكل ذلك يعمق الأبعاد الدلالية للنص لأن الشخصيات لرواية، والفاعلة، والناسخة، والمؤلفة، تمارس أدوارها لتخليقة المتعددة بما يكسب النص حيوية وأهمية، وضمن هذا السياق ترد الإشارة إلى نهاية رواية، قبل كل كتاب هناك راو ومستمع، ممثل وممترج، مؤلف وناسخ.. مبدع وثاقف.. واحد يتكلم والأخر يستجيب ويبحث أن يتبدل الأدوار (٢٣)، يقدم نص «المقامة الرمزية» تمثيلاً سردياً ومزياً لزمرة من الحكايات المتصلة بشخصية «لحميس بن الأحوص» الذي يظهر أحياناً باسم «بشر الحافي»، وتدور تلك الحكايات حول لصراع الصعب والقاسي الذي يخوضه في الصحراء وسط مجموعة كبيرة من الأبياء والأحفاد والزوجات والشيوخ والمرسان والحكماء والكهان والقصة والتجار وغيرهم، وتبدو حروب الخميس وتراعاته كثيرة ومتعقدة كحبيب الرمل التي تملأ عالمه، وكل ذلك يمرض من خلال بصور متتابعة لها تسمياتها الخاصة، وهي تصور المراحل المتعاقبة للأحداث المتصلة بالشخصية التي اختفتها المحيلة فقايت كما ظهرت في أحداثها والخلفيات الرمزية والحكاية المؤطرة لها وفي لحظة ما تخلت عن الاعتقاد بوجود خميس بن الأحوص، فاختفى الرجل، وأتت عثة الصحراء على المخطوط

خلف راو عليم وعلى العموم فالسرد في هذه الرواية لم يتوقف عند حدود تمزيق البناء الكلاسيكي للحكاية المتتابعة في نمو أحداثها، إنما فتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في أن تمارس أدواراً مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعاً لغيرها، ومرة تكون خالقة وصانعة أو معلقة أو صاحبة وجهة نظر- وكل ما يتصل بالمشكلات السردية في العالم الفني الذي هي جزء منه. فيحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلف، والراوي، والمروي له- وأحياناً المثلثي- فكل له أن يمارس دوره حسبما تتبع له مميزات السرد، فيتدخل هذا بقصص ديك، وبسوارى هذا خلف ذلك، فتتداخل الأساليب والأفكار والآراء، وكل ذلك يفني النص، ويمحق مستوياته البنائية والدلالية

وهذا الصرب من التشكيك السردية يظهر أيضاً في «المقامة الرمزية» (٢٠) لـ «هاشم غرايبة» الذي يدمج أشكالاً مختلفة من الكتابة ضمن إطار سردي لتدخل فيه لنصوص المعتللة، الإخبارية، والشعرية، والمرويات السردية، وهو بذلك يعيد الاعتبار لصورتي من الكتابة العربية المدمجة التي تصهر تلك العناصر مجتمعة في سياق جديد له خصائصه النوعية. ويردد نص «المقامة الرمزية» بين تلك الأشكال كلها بإصارة العام يتدرج ضمن التسلسل السردية الخاص ببناء المقامة، والعنوان يقري هذا الانتماء فصلاً عن تواهر الركبين الأساسيين لموع المقامة، وهما الراوي والسطل والمقالة الإخبارية التي تتم فيما بينهما، إذ أن مهمة الأول تتعدد في رواية عمل لثاني لكن النص لا يوفق هذه العلاقة التقليدية التي رسمها فن المقامة، إنما يتجاوز ذلك فيجعل من البطل رواية لأفعاله ويلعب على قضية المستويات السردية بمهارة بالغة، فيجمع النسخ بتدخل، ويعيد ترتيب الأحداث صيغاً لمقتضيات السياق الذي يراه مناسباً، إلى ذلك فإنه يؤثر مكانية لأن يقدم المؤلف باسمه الصريح أسوار النص، ويتدخل ويضيف ما يريد. وتكشف حاتمة الكتاب هذا الأمر بوضوح «هو كتاب المقامة الرمزية حسب ما تحيله الراحي معرفة ذاته، الكثير

والمدونات السردية العربية القديمة، ومن جهة ثانية  
تتخس في مناح الرواية الحديثة.

#### ٧- خاتمة

كشفت المدونة السردية التي شكلت لب هذا البحث  
الكيميائيات التي تتركب بها أطياف السردية للنصوص  
الروائية، سواء كان ذلك على مستوى بناء الأحداث أو  
إعادة إنتاج المرجعيات الثقافية والاجتماعية، فالرواية  
العربية تعطلت حبسة الاملاق على حكاية شفاهة مسلية  
مكتفية بداتها إلى مزيج متنوع من الأحداث والوقائع التي  
نمى لمرجعيات مباشرة وبعيد إدراجها متناثرة في  
سيفقاتها السردية، وهو أمر يؤكد الإمكانيات الهائلة  
للسرد الذي انخرط مباشرة في البحث والاكتشاف،  
وتوزع في قصصه التاريخ والواقع، وحكايات المهمشين،  
والمرويات التاريخية القديمة، فالبنية السردية لمدونة  
التي وقفنا عليها بالتحليل اتسمت بالتنوع في إعادة  
تركيب عناصر البناء السري طبقاً لمقتضيات السياقات  
السردية التي تقترحها، لتتكون، وذلك يفتح الأفق أمام  
مغامرات جديدة ليس السردية التي ما فتئت تتطور،  
وتتحول، وتتطلع إلى اكتشاف أساق تضيء مزيداً من  
التجديد في السرد العربي الحديث. ■

نرمه، فانتظرت الثريا في عليائها حرقاً وأربكت  
النجوم من حولها، واختلت دورة الأضالك، وصارت  
السماء ورده كالدهان.. واختفى الطلج ومدينة الفج..  
ولنهر الكبير والبر الآخر، والجبل الأحمر والجبل  
الأقرع، وأرض الحراء وحصن الدهناء، وبلدة الحصر  
و لواحيت، وحيات الرمل (٢٤). تتحلل هذه النصوص  
نيد من الأخبار التاريخية، والأشعار والحكايات،  
ويتجسد السرد من خلال أساليب متعددة تذكر بنثر  
الكهان والحطب الجاهلية، ويأخذ السرد في صومه  
مناجياً تجريدياً يتعالى عن تحديد دقيق للأبعاد  
المكانية والزمانية، وبناء الشخصيات يقوم على  
الأفعال والملاحم الفكرية أكثر مما يقوم على لوصف  
الاستقصائي المفصل لمظاهرها الخارجية، وهي  
شخصيات تتقد وتنتفض في عالم لبحراء كأنها  
نجوم متساقطة، وشهب مارة في ظلام دامس وكل  
ذلك فإن نص «المقامة الرملية» يقدم نفسه في تحد  
كبير وسط شبكة الخصائص النوعية لرواية التي لها  
شروطها العامة التي لا يتوافر كثير منها فيها، فالحال  
في نوع من المنازعة، وهو يدمج شذرات من النصوص  
والخصائص الكتابية القديمة مع قواعد النوع  
الروائي، لكنه يفلح في الإغلاء من شأن خصائصه  
الدائنة التي تجعله من جهة معاكياً للمرويات

\*

| العمود               | ١  | ٢  | ٣ | ٤  | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ | ٩ |
|----------------------|----|----|---|----|---|---|---|---|---|
| عدد المشاهد          | ١٣ | ١١ | ٣ | ١٠ | ٨ | ٥ | ٢ | ٥ | ١ |
| مشاهد السرد الذاتي   | ٦  | ١  | ١ | ٧  | ٢ | ٢ | ٢ | ٣ | ١ |
| مشاهد السرد الموضوعي | ٧  | ١٠ | ٢ | ٢  | ٦ | ٢ | × | ٣ | × |

\* \*

| ترتيب المشاهد<br>في الخطاب | ١  | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦  | ٧ | ٨  | ٩  | ١٠ | ١١ | ١٢ | ١٣ |
|----------------------------|----|---|---|---|---|----|---|----|----|----|----|----|----|
| ترتيب المشاهد<br>في الرمان | ١١ | ٧ | ٢ | ٤ | ٨ | ١٢ | ٧ | ١٠ | ١١ | ٤  | ٦  | ٩  | ١٣ |

## الهوامش

- ١- عبد الخالق الركابي، سابع أيام التلحق بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤.
- ٢- عبد الخالق الركابي، الراوي بقدر دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، واصل ذلك هي روايته: عندما يحلق الباشق بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠.
- ٣- سابع أيام التلحق ص ٢٩٣.
- ٤- م. ن. ص ٢٩٢.
- ٥- م. ن. ص ٣٠ ويلاحظ أن الحديث عن المصحف والمكتبة يناظر وصف الدبر والمكتبة هي رواية داسم الوردية لامبرتوايكو والاستشهادات بين الآثار الأدبية لم تعد مثل تهمة، إذا جاءت في سياقات مختلفة.
- ٦- م. ن. ص ١٢٤.
- ٧- تيسير سبول، الأعمال الكاملة، بيروت، ١٩٨٠.
- ٨- إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المشائيل، تونس، دار الجنوب، ١٩٨٢.
- ٩- محمود المسمدي، حديث أبو هريرة هال، تونس، دار الجنوب للنشر، ١٩٨٤.
- ١٠- محمد القاصي، الخبر في الأدب العربي، بيروت، دار العربية الإسلامية، ١٩٩٨ ص ٢٤٧ و ٢٤٨ و ٢٤٩.
- ١١- وليد إحلاصي، دار اللمعة لندن، دار رياض الريس للنشر، ١٩٩١.
- ١٢- م. ن. ص ١٦١-١٦٢.
- ١٣- م. ن. ص ١٧٤.
- ١٤- م. ن. ص ٢٥٦.
- ١٥- غازي عبد الرحمن مصيبي الجصفورية لندن، دار الساقي، ١٩٩٦.
- ١٦- م. ن. ص ٣٥٣.
- ١٧- إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٦.
- ١٨- إلياس فركوح، أعمدة القبار، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.
- ١٩- م. ن. ص ١٠٢-٤٠١.
- ٢٠- جنان جاسم حلاوي، ياكوتكي، لندن، دار رياض الريس، ١٩٩١.
- ٢١- جمال ناجي، مخططات الروايع الأخيرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٨.
- ٢٢- م. ن. ص ٢٨٦.
- ٢٣- جمال ناجي، الحياة على ذمة الموت، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.
- ٢٤- م. ن. ص ١٢.
- ٢٥- حسن بن عثمان، بروموسبور، تونس، الشركة التونسية للنشر، ١٩٩٨.
- ٢٦- علي الدميني، القيمة الرصاصية، بيروت، دار الكون الأدبية، ١٩٩٨.
- ٢٧- م. ن. ص ٧٦.
- ٢٨- م. ن. ص ٨.
- ٢٩- م. ن. ص ١٨٢.
- ٣٠- هاشم غرايبة، المقامة الرملية، (عمان، دار الماريس، ١٩٩٧).
- ٣١- ص ٢٨٧.
- ٣٢- انظر على سبيل المثال ص ٢٠٧، ٣٠٨، ٢١٠، ٢١٣، ٢٤٨.
- ٣٣- ص ٧.
- ٣٤- م. ن. ص ٢٨٧.

## مكتبة إبداع

نجلاء علام

## الرواية واليوتوبيا فى كتاب جديد

أوريبان فى ظهورهما وتطورهما وتواشجهما، كما يحاول الكاتب رصد المحاولات التى تبذلها المنطقة العربية للعودة إلى التاريخ منذ أوائل القرن التاسع عشر.

يبدأ المؤلف من نقطة تحريك المخيلة نحو عالم جديد، وهى اكتشاف أمريكا التى اكتشفها «كولومبس» دون أن يعلم أنه وصل إلى أرض جديدة، ولهذا أطلق عليها اسم (الهند الغربية)، إلى أن أتى بعده البحار الإيطالى «أمريكو فسبوتشى» وتأكد أن الهند الغربية هى عالم جديد مختلف عن آسيا، وأطلق عليه الاسم المعروف الآن (أمريكا). وقد أدى هذا الاكتشاف إلى توجه الفعالية والطاقة الحربية



غلاف الكتاب

أثار الاحتفال بذكرى مرور خمسمائة عام على اكتشاف أمريكا، أشجان منطقة الشرق الأوسط والعرب خصوصاً، إذ تزامن هذا التاريخ مع تاريخ القضاء على آخر الممالك العربية فى أوروبا وسقوط غرناطة رسمياً. وهذا العام (١٤٩٢) الذى تم فيه جمع الحدين التاريخيين الفاصلين له دلالة ومغزاه، إذ يمكن التعامل معه على أنه عام دخول أوروبا إلى التاريخ وخروج العرب منه.

والناقد السوري محمد كامل الخطيب يتعرض فى كتابه (الرواية واليوتوبيا) للحدين التاريخيين من منطلق أدبى يبحث فيه فى «الرواية واليوتوبيا» من حيث هما فنان

والاستكشافية الأوروبية نحو الغرب بعد أن كانت موجهة نحو الشرق، وقد نتج عن ذلك وجود تنافس عسكري داخل أوروبا فبدات طاهرة الاستعمار الحديث، كما أدى في المدى الطويل إلى ربط العالم وتوحيده

أما على صعيد المخيلة، فقد كان اكتشاف أمريكا محرّضاً جديداً للخيال في اتجاه فكرة اليوتوبيا.

أما تحديد زمان نشوء الرواية ففيه رأيان، أولهما يعتبر الرواية ملحمة نثرية صعدت مع صعود البرجوازية، أي أن الرواية هي فن حامل لتطلعات الطبقة البرجوازية في فترة نشوئها الثوري، ويمكن تحديد بدايات هذه الفترة بأنها القرنان السادس عشر والسابع عشر. أما للرأي الثاني فيربط الرواية بصعود التيار الشعبي إلى مسرح الحدث التاريخي، أو تحقيق الشعب لهويته وحضوره في التاريخ والمجتمع، وهذا حدث في الفترة التاريخية نفسها أي القرنين السادس عشر والسابع عشر. ولا يبدو أن هناك تناقضاً بين الرأيين، فالبرجوازية لم تصعد وحدها بل صعدت باسم الجميع حاملة راية المستقبل للبشرية أما اليوتوبيا فقد نشأت في فترة نشوء الرواية نفسها، أي فترة صعود البرجوازية

باعتبارها طبقة ثورية، وفترة ظهور الشعب على مسرح التاريخ. لكن أوجه الشبه بين الرواية واليوتوبيا لا تقف عند هذا الحد، بل تكمن في المنطق الداخلي واتجاه التأويل.

نشأت الرواية واليوتوبيا مع صعود الكتابة النثرية، مقابل اللغة الشعرية، التي كانت لغة الأدب (المسرح - الشعر) واللغة النثرية هي لغة الشعب اليومية أي أدوات التعبيرية القواصلية، ولهذا فقد كتبت كل من الرواية واليوتوبيا باللغة النثرية وتصدر كل من الرواية واليوتوبيا عن إحساس أليم بالواقع، يدفع صاحبه إلى رسم هذا الواقع في الرواية الطم ببديله، وبالمقابل ترسم اليوتوبيا بديلاً للواقع، وبهذا المعنى تصبح كل من الرواية واليوتوبيا حلم يفتله جماعياً ويمكن أن نستخلص أهم العناصر التي نسجت خيوط هذا الحلم كما يعرضها المؤلف في النقاط الآتية: -

١ - يعتبر ديكارت عند مؤرخي الفلسفة الحديثة رائد العقلانية في الفكر الأوروبي الحديث، وقد وقفت هذه العقلانية في وجه سيطرة التفكير الديني المتمثلة في سيطرة الكنيسة أو أي سلطة غيبية أخرى، لصالح البرهان الرياضي والتجريبي، من أجل السيطرة على الطبيعة والتنظيم العقلاني للمجتمع.

ولم يكن كل ذلك غير حلم بمجتمع آخر وإن كان التمهيد عنه قد تم في قالب فلسفي. وهناك سمة أخرى لفلسفة «ديكارت» ألا وهي الذاتية أو الفردية، فديكارت يصوغ فلسفته عبر تأملات وتجارب شخصية كتبها بصيغة المتكلم وأليس بصيغة القضايا المجردة ومع انطلاقة «ديكارت» إلى الفردية يبدأ بطل الرواية في إعلان أحلامه الذاتية وبالتالي ينخلع عن قيم مجتمعه السائدة ويحاول تغيير العالم بدلا من وصفه؛ فمع هذا الفيلسوف العقلاني يترسخ حق الفرد في بناء تصور مستقل للعالم أو فنقل في بناء يوتوبيا جديدة

٢ - تمثل رواية «دون كيشوت» لسرثانتس أول رواية تتعامل مع اليوتوبيا التي يريد دون كيشوت خلقها. ويعرض المؤلف كذلك لكثير من الأشكال التي اتخذتها اليوتوبيا، مثل كتاب «يوتوبيا» لتوماس مور، الذي يحكي فيه عن الأرض الجديدة وأمريكا، وما تملكه من حلم خصب للإنسان بالحرية والعدل والخلاص من السيطرة الدينية، ثم يعرض «لمدينة الشمس» التي تحدث عنها «توماس كامبانيلا» وهي بديل عن مدينة الله، إذ أصبح الإنسان يعتقد أن المحرك الأساسي لهذا الوجود ليس من خارجه بل من داخله، وذلك

حين اكتشف أن الأرض ليست مركز الكون، بل الشمس ثم تأتي يوتوبيا وفرنسيس بيكون» القائمة على درس الطبيعة وفهم قوانينها، فخيال بيكون يرسم يوتوبيا تقنية حذف منها الدين والروح والأخلاق وأضيف إليها الطابع النفعي.

٢ - أما رواية روبنسون كروزو فقد كتبها تاجر هو «دافيد ليفو» وحاول أن يقدم - من خلال مخيلة روايته متشكلة حديثا - بالتزامن مع النظرة الإنسانية - البرجوازية - الأوروبية للعالم، وعلى عكس «ديفو» يظهر «جوناثان سويغت» مؤلف (رحلات جلفر) الرافض للبرجوازية الصناعية ورأس الماليتها.

٤ - يوصف القرن الثامن عشر أحيانا بأنه عصر فولتير، فقد كان فولتير يمثل في أفكاره وحياته فلسفة هذا العصر، مثلما كان هذا العصر مسرح حياة فولتير ومهاد آرائه، ويمتاز هذا القرن بتحالف ظافر بين مدرستين فلسفيتين هامتين هما: الفلسفة التجريبية الإنجليزية التي يمكن اعتبار فرانسيس بيكون رائدها، وفلسفة التنوير الفرنسية والتي يمثل فولتير وروسو وباقي محرري الموسوعة أبرز أعلامها، ويمكن أن يضاف إلى سمات هذا القرن ظهور الفلسفة

والادب الألمانيين ممثلين بحركة «العاصفة والانهيار» وشخصيتي «جوته» و«شيلر» وفلسفة «كانت».

٥ - إن ما كان (يوتوبيا) فيما مضى صار في هذا القرن حقيقة، فالانقلاب الصناعي أتى بشكل اجتماعي جديد لأوروبا والعالم، بل خلق أيضا جغرافيا جديدة لم تعد الأنهار والمحيطات والجيال بالنسبة إليها حدودا، وتغير الاستعمار من استعمار سياسي وحربي إلى استعمار اقتصادي، ونظر «كارل ماركس» إلى منجزات البرجوازية في الصناعة والعلم والعقلانية في ضوء إخضاعها لخدمة البروتوبيا البشرية الشاملة

لقد أصبحت الرواية في هذا القرن ديوان وصورة ملحة الإنسان بما تحويه من أحلام وأوهام ووقائع، فمن تراكم رأسمالي إلى عذاب عمالي إلى نهب استعماري ويطر برجوازي، لقد قام الروائيون أمثال بلزاك وفلوبير وستاندال وديكنز ودوستويفسكي و تولستوي، بعمل مهم حين احتفظوا لنا في رواياتهم بروح هذا القرن، وما له دلالة كبرى في هذا المسد أن الروائي البريطاني «سموهرست موم» في كتاب له بعنوان (عشر روايات خالدة) قد وجد أن تسعا من هذه الخوازل مكتوبة في القرن

التاسع عشر. ونلاحظ أن هناك تيمة واحدة في هذه الروايات، وهي الإخفاق في تحقيق الحلم الشخصي.

كيف إذن حدث هذا التناقض بين عصر يحلق يوتوبيا تقنية وعلمية، وبين أدب يعلن انكسار الحلم وتبديده وضباع اليوتوبيا؟ لقد كان الاتجاه الواقعي سائدا في الأدب الأوروبي وخصوصا الرواية في القرن التاسع عشر، فالظلم والقهر ما زالا قائمين، وربما من هنا تأتي تلك النغمة شبه الحزينة، وشبه اليائسة في أدب هذا القرن ورواياته، خصوصا ممن وصفوا مباشرة أوضاع العمال والفقراء مثل إميل زولا وديكنز.

٦ - وبحلول القرن العشرين تجد أن الإنسان يتجه إلى يوتوبيا مضادة تماما، فهي تابعة للتفكير الديني الذي يقول إن اليوتوبيا قائمة في العالم الآخر، أما هذه الدار الغائبة أو الحياة القصيرة العابرة، فهي محطة عبور، فهل ينتصر الإنسان ويتخلى عن العقلانية والعلم وأنجازاته؟ هل ضاعت فكرة الإنسان قدرته على الحلم والخيال بمستقبل أفضل؟

# الرومانتيكية في الأدب

## بقلم الدكتور محمد غنيم هلال

تعد المذاهب الأدبية في الأمم الأوروبية مبادئ يضيء لها جهور الكتاب احلامهم لطيفهم ويمررون اليها دعوتهم الى رسالتهم ، ويمتصون في حبيبها أدبا هو صورة حية لما سادوا به ، وكل منصف من هذه المذاهب يجد ثورة على ما سبقه ولكن يوجد ما بينها حبيبا أنها صورة لصرحها ، الناحية الفكرية أو الفلسفية ، ومن الناحية الاجتماعية ، وهذا هو ما يروق صلة الآداب الأوروبية بأبنائها بحيث لا تكتفح عن ركبها ، بل يكون لها في الحياة مكان القيادة والموالية أو التصير أخر عن التيارات التي سادت العصر ، وتستعمل القول ، ليما يخص حركة الرومانتيكية ، من أساسها الفلسفي وما تود عنه من اتجاهات عامة تمكنت في آداب الرومانتيكيين في مختلف الآداب الأوروبية .

### الفلسفة العاطفية

لقد مهدت الفلسفة العاطفية لنشأة المذهب الرومانتيكي . وقد سادت تلك الفلسفة أوروبا منذ حوالي أواسط القرن الثامن عشر . وهي فلسفة تسير على حمى العاطفة كما تدل عليه هذه الكلمات للفردانج 1 : «صعدت فلسفتي هو القلب » - فلسفة طسفة لا تعين بشئ - للعقل ولا للتواضع . و « انما نتمتع الأفكار الكبيرة من القلب » والقلب هنا مصدر الشعور والإحساس الذي يوحى بها الصبر عن طريق الأحلام والعاطفة وهذا هو جرح قائد الانسان في نظر هؤلاء الفلاسفة لأن العقل حذر خشك . ولأن التفكير يتمتع بتغير الاحراق والانساب ولكن المنطقية تائه لان مصدره عد . ومنه هذه الثورة ( تصوفية

لورده على صيغة المعنوية من الرومانتيكي وهي لعب بعلوم وكانت هذه الفلسفة مبنية على الكلاسيكي وخاصة الكلاسيكيين الفرنسيين وهي تدعو الى سيطرة الارادة والعقل على العاطفة بينما ينادي الفلسفة العاطفية بأن العقل مكمل للعاطفة وتأتي بها اذ العقل يوحى الاتصال ويتكس لها ، ولكن الشعور ، وهو منبع الاحساس الخلقى ، يهذى الى تذوق ما في الاعمال من حسن وفتح .

### التصوير الفردي

وقد روجت هذه الفلسفة الى الاعتماد في الانتاج الادبي على العاطفة والاحلام المؤسسين على التصوير الفردي بدلا من الاعتماد على الفكر التحليلي الجيبي . سيطرت صيغيات الكتاب واشتهروا ابرومانتكيين نالرو على الأدب الكلاسيكي ، لأنه لم يعد حلالا لتعصر ، لأنه اهدى يفكر بالاحلام الذي هو خاصه الميقرية ، ويحاول ان يصيب الانتاج الادبي في دواعي القيد الكلاسيكية - السابعة التي نظمي على شخصية الكتاب .

وكانت القواعد الكلاسيكية في جعلها مستوحاة من الآداب اليونانية واللاتينية .

والادب الكلاسيكي يتوجه أولا الى العقل - ينهذه منه الى القلب ، بينما يتوجه الادب الرومانتيكي ضد لندس في القلب والشعور ، يعتمد على استنها . . . . . لا يحد من روحه رائدات

وقد اكدت مياديس لادب ابداني امامهم وسوس دواعي البشر - ولكنهم لم يقتصر على انهمي مواطنهم الفردي انجده بل كان لادبيهم منه وتيقه بالحياة الاجتماعية في عصرهم فقد اصبى تقديمهم لمناطق الى تقديمهم انما اقدموا يدنب حقوق القلب على كل الحقوق ، وبارو على ما بعد منها او يطعن عليها من قوايق حسنتهم وتعاليدهم وبدا اصفوا على الحبيب بوحا من القديس لم تعرفه لكلاسيكه

### الحب + شريعة

وكان الاتجاه العام عديم ان الحب يمسو بنا الى لسان ، وكل حب حق هو بطيعة حب . بل ان كل شريعة أساسها الحب ، وكل حب حق هو شريعة . وهي بركة تصوفيه . بينما في مكان آخر رحمه شبيها بظنيتها في الادب الصوري الاسستاسي سائرهما كليهما بنفسة الماطون والعبادة - ولد عدوا الزواج قبر المراس على الحب مسوقا وبادوا باصلاح القرابين التي تحصل من الزواج وابطلة ابدية حين يقصد ضمانته من ابيهم بين الروحين

وكان لسندك الرء من تشريح انطلق من أوروبا المسيحية ديا بعد ، كما نجح لتجديدهم للمناطة ووصفت ما تفرده من مشاعر ان اولموا يخاصر الجبال في الطبيعة . فكانت تعريضهم امام حدها بحال روعة تروى من الويد الصوري - وكانت



الطبيعة ملازم مما يدس به عالمهم من سرور ، ولذا كانوا يخطبونها . وبينوها شمسكواهم ، ويمضون اليها بذات أنفسهم ، ويمررون العذرة في احضانها ، ويمضون بين متاعهم ومطاميرها وهذا حيث العربة الى ابرومانتكية على حين كان لكلاسيكيون رجال الكواقي والمنجسات .

### هروب

ويم تكن تلك الرحلة الا ضيقا بما يضيء به مستقيمهم من مطالب . او من انظر كالمهم من أورا ، الحياة لهم يعتقدون ان لم يصيب احد بمتنها قبلهم لانهم يزججوها وحدهم . وكان هذا حيث جرى صديق صار ملجأ لهم أطلق عليه « دار انهم » ولذا احيوا بن الطبيعة المظلم التي تتلجج وما تفيض به قلوبهم من أسى ، وما لتعب عنه آملهم المكينة وعباتهم لعبيسة من منظر القمر الجبل القصب عرسل لاهله المائلة على تجميد المياه في بيرة ، وهي صير النورج القوامية على أكتاف القلاب ، وهي الصور المبهورة والاطلال ومناظر المداين في اقرب . . . . . صعدا ولقيت عنده

وقد شهدت هذه الصيغيات على لسان الكتاب من الامان والابالير والفرنسيين على اسود . استمع الى هذه الكتاب الايامي شيد بالمنطقة : « ليس للفر . ان يطر من شان العواطف ، منها تكن غامضة اذ نطل علينا كأنها سرب ملتح من الالفة . التي لاجل هذه العواطف والخص لها . . . لانها بمثابة شهوة عدول عن الحقيقة »

ويصيب كيتس بالشعر . الا يلتقرو بالا اتي مقاييس الكلاسيكية ابالية . والا ينفروا الا من المشقة ويمس المبرية لفردية . وما هي ذي . ملام ذي سقال . كمدج الشعر الرومانتيكي الاغاي وكلم الفرنسيين ان استاذله لانه : « يعتمد على احساسات الفردية في انهال الشاعر ، ولوحي به مغربة تتوجه اول ماتوجه الى قلوبنا »

ولذا تصرف شعراء الرومانتيكية الى التميز من ذات انهم وما يقتصرن به ما يبيط بهم متروكين من عيوب الفن الكلاسيكي متبذرين على حاستهم ، لا يكادون يبرزون للشي غير حدود ذاتهم

برود سكيين كالمصنف ، كالمصنف ملاذ من آفات  
الشمس وحرور السماء  
**الدين في أدب الرومانتيكيين**

ولقد دخل الدين ميدان الأدب على يد  
برودتيكيين ، إذ كانوا يميلون في حياتهم عند  
حرية كاملة ، على خلاف ما كان عليه الكلاسيكيون  
يجعل في خواطهم من أسرار الدين والطبيعة في  
الدين كانوا يتحاشون الخوض في العقائد في  
أديهم ، ولكن لا ينبغي أن يفهم من هذا أنهم  
كانوا يتفهمون عن حسب شريعة خاصة يلتزمون  
بعضهم ، بل كان منهم الموحسون الذين  
يتوسمون كل الفروع في فهم النصوص الدينية  
وهم الملتزمون في الطول الذين يؤمنون الطبيعة  
أو المؤمنون بالدين الطبيعي وشريعة القلب التي  
تعد الدين أصناف الكفر ، بل كان منهم من  
يتأخرون العقائد الدينية عن المسيحية أمثال  
« فيلي » و « كيني » و « لين » متأثرين في  
ذلك « بجرته » ، وكانوا في شعورهم يحتاجهم  
أن التمسوا على سر ما وسطا بين عصر التنوير الذي  
ساد لقرن الثامن عشر وبين عصر الجحود والانعكاس  
الذي طغى على أوروبا بعد الرومانتيكيين في نصف  
القرن من القرن لتاسع عشر وما بعده ،  
والرومانتيكيون من أصل بروداري ، عاد ،  
في عصر كانت لسلطة فيه في أيدي البرجوازية  
وكانوا ينتقدون أنهم عيسافرة ذوو مواهب

هو ما دعا حركته إلى تلبية الرجز البرودتيكي  
« الرجل القوي » ، ولكن يلد للاستاء ، رغم ذلك  
أن يقرأ لهم ، لأنه يتصرف من وراء الكواهم على  
نفس تلك تشبه غاية السلبية غير مضمونة ،  
ففي أديهم الهاب لمطاعة وتعلق بمدن الخيال  
بذرة العمل لطيف الإنسانية ، وإن لم يحددوا مهام  
الطريق الذي يدعوهم إليه ، وكثيرا ما كانوا  
يتحدون عن حياتهم ولا يحددون من واجباتهم ،  
لأنهم حصروا أنفسهم في منطقة لحلم بحيات مثالية  
وطاب لهم الاستسلام لتلك الإحلام كدائها ، وهذا  
هو ما يفسر عنه غير تميز « دوسو » ، وهو من  
آباء الرومانتيكيين غير عفاراذ أو يقول :  
« لو أن أحلامي تحولت إلى حقائق لما اكتفيت  
بها ، بل لظلت أظلم وأحلم دول أن تلك  
وقفتي عند حد ، لأنني لا أزال أجد في نفس لراعا  
لا يشرح ولا يعلو شيء » ، أنه نوع من الطلاق  
القلب إلى مصدر متعة لا علم لي بها ، ولكني أحس  
بحاجتي إليها » ، بل أتى لأجد في ذلك الانطلاق  
نفس متعة ، لأنه يلغو جوانب نفس يشعور  
قوى كل القوة ، ويحزن عيش تجلذني اله  
حتى أتى لا أريد أن أحرره » ،  
وكذا أطلق الأدب على الحركة الرومانتيكية

من سنة ١٨٠٠م إلى سنة ١٨٤٠م  
من سنة ١٨٠٠م إلى سنة ١٨٤٠م  
من سنة ١٨٠٠م إلى سنة ١٨٤٠م



« البارناسية » و « الواقعية » و « الوحدانية »  
ليمد بهم ، مما لا مجال لتحدث منه في هذا  
المقال

### ما فوق الحقيقة

وله التقي « البرميون » آثار الرومانتيكيين ،  
لما الحرية لا صود إلى الرومانتيكية عن طريق  
فلسفي ، وإن يكن أدب برميون أشد انطواء في  
الدينية وأكثر صرامة في مبادئه الاجتماعية من  
أدب الرومانتيكيين ، ولكن هذا الطرف في  
انزعاج البرميون نفسه من عالم الحقائق بلغ غايته في  
مذهب « السبريالية » أو « مذهب ما فوق الحقيقة » ،  
وهو من نتائج ما بعد الحرب العالمية الأولى  
بما أكثر من ترون من ظهور الرومانتيكية - وعمل  
رأس هذا المذهب أندريه برتون الفرنسي

وهو يعرفه الأستاذ بأنه « العالم المستغرق  
في حبه » وقد أعجب برتون بجملة للتسامح  
الرومانتيكي « جرابي برنال » ، وعند بها من  
آباء السبرياليين في قوله : « من هنا بدأ ما

استطيع أن أطلق عليه لذلك الإحلام في حياتي  
الواقعية

فيوه السبريالية هو محاوله هو ما استطاع  
الناس على تسيته بالانسياد لطبيعية وبالطالاب  
الطبيعية ، وأما أن ليس هناك حدا فاصلا بينها  
المعلم به أن الفن في تقديمه بالاشياء بعد بها  
عن حقيقتها ، فهي ترى منظر في لوحة وصاد  
لا يمكن أن تصيب به ، لأن اهتمامات أو النادى  
المصورة فيه نالقة حقيقيه »

وأذا شاعرت مسرحية لا تستويك إلا إذا كنت  
على وعي بأن ما لقاعد لا يمكن أن يكون وقائع  
حقيقية ، والا فمصنفه كما فعل بعض المدرج من  
المفترضين حين أسرع إلى المسرح لينبع المشيد من  
أرجاء حرية نفس  
وعدا لمارش جومري بين تقديم الاشياء قلبا  
ورقما

ولكن الذي يالجب يذهبون في أبعد من  
ذلك ، إذ يقتضون إلى خلق الواقع بالاحلام في  
جميع صورها للوصول إلى منطقة فوق الطبيعة  
يستقاع فيها مع كل أنواع التالف بين العالمت  
الشمسية والاشعورية ، وبين الإنسان والعالم ،  
وبين شعوب العالم المختلفة ، وأخيرا بين الطبيعة  
وما فوق الطبيعة »

### في الأعوار العجيبة

عندهم تحرير الإنسان من قيود المثلث والمستبح  
بالمدنية محاولة بغيره من دوائج وتتمش  
عن ضيق الإنسان ببيود الحياة الحديثة ، فهي  
تدفع اليهم بين قوى الفكر وعده القيود ، ولا  
تتمش في نظرحم ادراك الحياة على نحو جديد إلا  
« تعي المرء في نفسه على كل الإدراك السابقة  
بأنه بالنفس في الأعوار البعيدة من الناس  
، مدنية لينفذ بعد ذلك إلى طور من أطوار الحياة  
الحرية عن طريق التأمل الشمسي والتجارب العلمية  
ورسائلهم في ذلك وضع الفنون المختلفة من أدب  
ورسم ونحت في خدمة ظاهريات يكتشفون بها سر  
الإنسان وعصره في العالم »

ومن هذه الوسائل دراسة الحال النفسية بين  
الحلم واليقظة ، وتسجيل ما يحصلد من المرء  
حينذاك من أقوال معين تبدو حالة الوعي في أضعف  
صورها ، ولا يأمن من أن يستخرج المرء في  
تسجيل خواطره في مثل تلك الحصال يتمش  
أخر « كما في « الطول الفناطسية » الذي  
أصدره عام ١٩٢١ الكاتيبان السبرياليين

« برتون » و « سوبو » ،  
ومن ذلك دراسة حالات الهوس لاكتشفات  
الناطق المسترة من انفس الإنسانية ، رغبة في  
محو الفروق بين حالات الجنون والعقل ، كما في  
« الإدراك للسليم » وهو مجموعة من الشعر المختور  
قام فيه مؤلفوه بإجراء تجارب على أنفسهم أكثر  
فيها أمكان انتقالهم في الحياة العادية من حالة

ويعدون أنفسهم من مبدعوا الطرق في مجتمعهم  
وطالما حاروا بالاشكوك في ظلم المجتمع لهم ،  
وكان في ذلك باعث لهم على الدفاع عن عساجدا  
المجتمع منهم من البؤساء والابناء غير الفرعيين ،  
وما كان سببا في اصلاح حال هذه الطبقات  
بمختلف وسائل التشريع - فكان أدبهم من هذه  
الناحية شعبيا أشد اتصالا بالحياة من الأدب  
الكلاسيكي الذي شج نطاق الاستمرالية ،  
**نروج إلى المثالية**

وبعد أنه بعد أنزهم لانزعاج السلطة في أيدي  
الاستقراطيين وانسواء لوضعها في يد البرجوازيين  
ضالوا هم بالبرجوازية ذمعا ، فمطلوعهم عقار  
الشمسية في كثير من قصصهم ومزجياتهم ،  
ولكنهم في وصفهم لمجتمعهم وتصويرهم لما  
يعتقدون به منه لم يكونوا يلغون حدود الواقع  
على نحو ما التزمه الواقعيون من بعدهم - بل  
كانوا يتجاوزون الواقع دائما إلى بحر من المثالية  
يملكون بها ولا يحدونها - فكانت أفكارهم فيما  
يعنون أنه مضطربة حائرة يمزجها المثلث - وهذا



التصغير عنه وما لا يمكن .. = ويترف بأن كل  
مقاطعة سورياني غايته تحديده هذه النقطة ..

وبهذا كانت السريالية احر حريته في الطريق  
الذي يدها الرومانسيكيون وانضموا فيه المجال  
للخيال ، وموعوا فيه شأى المنطق والحق ، عند  
« حوجو » و « لورال » ، ومنه الرومانسيكيين  
الانجليز ثم الاغان خاصة الطبق الشعر والادب  
في منطقة الخيال الجامح ، وكانت تكون العلاقة  
بينه وبين العقل كالعلاقة بين الدم والنبضة ،  
وبين الاشياء الخيالية ، والمعالاة انشائية ، ومن  
وكان هذا الخيال عند السرياليين أحد صفا .  
فرعى الى تحرير الانسان من كل شيء .

### حرية بين الحطام

وكان في ذلك اخر تصير من يأسهم من مجتمع  
لم يرد له سوى مجموعة من القسوة والموانع  
والظلم ، فاصدوا ان الحقيقة ، ليتكشروا بها  
القاضيه طريق حريتهم المنسوبة ، وهذا كانت  
السريالية رومانسيكية معادلة ما فيها الشعر بالحريه  
في طريق تحرير هذه الحياة ولتطير قيودها ، في  
ادب تطير ، يخلق عليه «بولان» « ادب الارهاب »  
لانه ادب الهمم ، ولكنه عدم لا يتجاوز دائرة الفكر  
والشعر ، فهو عدم شيئا لا يمس سلامة الاعياء  
فهو نوع من الانقلاب الفكري يصير به السالم  
مؤكدرج الهمم الدائم « مؤن أن يمس حبة من  
حيات لحظة او حصية من زمانه أو رغبة من ريش  
طيوره » .

وقد عاش هؤلاء الكتاب في خيالهم الفلسفية  
والمعاصرين ، نالين بأديهم من الحياة جاحدين كل  
عقل ، وكانوا صورة لتصرهم لانهم عاشروا الحرب  
المالية الاول واستلوكوا فيها ، فكانت عليهم  
عقلية النازيين التي مارست اهدم وتلويح ،  
وان طلت عليهم بصورة في سادتها انطوى .

ولما كان ادب الرومانسيكيين ثورة كانت بانحر  
على الادب واكتت لغاتها طيبة في خدمة الانسانية  
لذلك لانها عاصرت الثورات ، فساعدت على حصول  
الانسان حيل حقوقه ولاكت الروح الوطنية  
والانسانية ، ولكن ادب السرياليين لورد وجود  
وعروب من اتجاه وعدم للتسويق الجوهري التي  
جرت بها الحرب بين حياة الشعوب والاشعور ،  
ومعنى هذا هو القصد على المادية نفسها في هذا  
الادب الذي يزعم لنفسه انه ذاتي لحايته لتحرير  
الانسان من كل قيد ، فهم طائفة عداوة من  
الكتاب الفلسطينيين .

محمد غنيمي هلال



الادب السريالي في سوريا ، وهو كغيره من  
اشياء من هذا النوع ، لا يمس سلامة الاعياء  
ولا المبادئ السياسية ، ولتحرير ما لتسام  
الحقيقة من شيئا .

وغريب من هذا ما لجأ اليه الكاتب « بوران »  
في قصصه ، ان يصيب راحة بعض الاسويين الى  
لنسين ، وبعض الامريكيين الى سوريا ، وبعض  
الفرق الى الترويج ، ويحمل هؤلاء الرحالة ينشدون  
علاقات الهلاليه التي دخلوا اليها ، ليصروا على  
لسانهم كل ما لفتك الماديات من حرمة ، ثم يحمل  
هؤلاء الرحالة يلقنون عاداتهم الاصليه دون ان  
يستبدلوا ما يجرى من عادات الهلاليه التي دخلوا  
اليها ، وقصد من ذلك صي العالايه الوطنية  
والدالة ما لها من عداوة ، فلا يبقى سوى العالم  
التقاضي الرقيب في كل مكان ، وهذا يهدم  
السرياليون في أديهم وتجاههم حقائق الاعياء كما  
يهدمون التقاليد القاريه ليمسوا الى ما توصلوه  
من مشكلة موقد الحقيقة تسمى عديدا كل الودق .

يقول بريوتون : « كل شيء يعمل ضد الانتقاد  
بان هناك نقطة من تلك التفكير يتلاني عندما كل  
تصاد بين العيشة والفوت ، والتعليق والتوهي ،  
والفكر والمستقبل ، والجميل والوضوح ، وما يمكن

في حاله اشعور  
« حوجو » والتجبه الادب السريالي نفسه  
ما « لا يصره بريوتون ، وهو يدرس فيسما  
المصايين بالنبضة الزمنية في تصوير مروج  
فيه كيف ترى حقائق هذه العالم في تلك  
مجللة بالوضوح » .

### ما وراء الشعور

اصح ان السرياليين متأثرون في مثل هذه  
حالت بفردي الذي يمتد حالة الاشعور عليها  
تسري يكشف من ادق خصائص الناس .  
كان من بين وسائلهم ما سموه « الكتابة  
» وهي تعتمد اكثر ما تعتمد على الاشعور  
ب السرياليون لا يسمون مثلا بالكاتب  
كل « اعجازير » في فلسفه القصصية  
مودة التي عنوانها « الغراب » ان يخلق كغير  
لغاد من انه استوحى لحيه حالة ما وراء  
شعور « واليه ما يفرج به بريوتون ماريلا  
ة الالية

اعتبر لك شع مكان يساعد على تركيز تفكره  
ذلك وانقوله على نفسه ، « وحاول ما  
تست ان تصير في حالة سلبية لتسلم فيها ما  
ل يضايقك » ثم اكتب مسرعا دون ان تفكر  
وحا عابا ، ودون ان تحاول لراما ما تكتب ،  
تهال على تفكره في كل لحظة جميل غير مألوفة  
ة الفكر الواقعية تتطلب تلك تسجلها .  
هذا وليس ادب السرياليين الا وسيلة وكهنة  
سول الى ما يجرى .

### الحقيقة تهوت

وهم لا يقتصرون على هذه الوسائل الادبية التي  
لا يطمحوا ، بل يتعمرون بقواديب يصنعون فيها  
سبب حقائق الاعياء بالانزعاج معانيها المستخرج  
ما لتسمى حقيقتها ، وذلك بتقديم الاعياء في  
صورها ، واشهارها في صورة عداوة معارضة  
، لجاءوا الى انزعاج الاعياء خيالية مكررة بحيث  
من هي نفسها من ماضيها ، لانه لا يمكنهم  
ان تهاجم تلك على لحيه مسلم حقيقتها ،  
ان كما فعل « دي نيسان » حين دعا استبداد  
على عليهم قصصا خياليا من التهور صليوا الى  
مه ما يبدو انه قطع من السكر ، ثم طلب منهم  
يرفعوا الكف ، فدمشوا ان وجدوه جد لائق  
لذلك القطع لم تكن في الحقيقة من السكر ،  
من لرخام الذي انفق في شأن كثيرا في لحيته  
شكل قطع من السكر ، وفي عدا برع من  
اع لحيه يفسد من زواله الى عدم جرح السكر  
منه بنفسه في ناحية ادراك ماريلا . ومن هذا  
يجل ما اخترعوه من طبقة تلويح في و طبق

# الرومانسية في أوروبا

د. زاهر غبريال

## ١ - ماهيتها :

لا يزال الأدباء والنقاد يذلون جهوداً مضنية منذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، بحثاً عن حقيقة كلمة «الرومانسية»، وماهيتها وأصلها وتاريخها، وكلما لاحت لهم في الأفق بركة أمل، وظنوا أنهم على وشك أن يظفروا بضالهم المنشودة، إذا بها تروغ منهم، وإذا بهم يهيمون في مسارب لا نهاية لها، دون أن يظفروا منها بطائل، فمن قائل أن جان جاك روسو كان أول كاتب رومانسي، ومن قائل أن سانتينا سانتاينا Santayna وثمانون كات immanuel Kant هما اللذان أرسلتا أول صيحة في عالم الرومانسية، وهكذا تتوارد أسماء عديدة لأدباء نسب إلى كل منهم فضل سبق في هذا الميدان : فينبولون Feuelein ومدام جايون Guyon وفرنسيس بيكون وحوريف وارنون Joseph Wartou، هذا ويزعم بعض الكتاب أن الرومانسية تنحضت عن وليدها الأول في القرن السابع عشر، وبعض آخر يقصها إلى ما قبل ذلك، حتى تصل إلى القرن الحادي عشر، وهكذا تفرق الرومانسية في المضي إلى الوراء عبر الزمن والتاريخ، فيجد القديس بولس، لمبادئه الدينية وأسلوبه في الكتابة مكاناً له، بين الرعيل الأول من جهابذة الرومانسية، كما أن أفلاطون ينزل إلى حلبة الميدان كأول فارس نفخ بوقاً رومانسياً، وتعمن الرومانسية في عراقا المحدث، فتضرب في أغوار الماضي حتى تصل إلى هوميروس في الأوديسا، ولا تقف عند هذا الحد، بل يمضي بها الزمن إلى أعماق أعماق الماضي السحيق، حتى تصل إلى جنة عدن، فتتمسك بتلابيب الحية الرقطاء فيها، وتتعرف عليها كأول أم رومانسية، زحفت على ظهر البسطة، ونفثت — عندما كانت تهمس في أذن حواء — فحيحاً رومانسياً أصيلاً، وهكذا يجد الباحث نفسه بين شعاب شتى وتيارات متباينة، بعضها يبدو أنه والرومانسية طرفاً قبض .

وتعتقد هذه الشباب حين يروق للكتاب أن يحددوا ماهية الرومانسية ،  
فهي في بعض الأحيان الأسلوب الجذاب في الكتابة ، وهي الابتعاد عن الحقائق ،  
ولأن المدارس الرومانسية كانت دائماً دائبة التنقيب عن الماضي في أعماق التاريخ ،  
فهي — في رأى بعض النقاد — كتابة الذكريات ، وهي حب ما اندثر والبكاء  
على الأطلال ، غير أن بعض النقاد يرون أن الكلاسيكية أيضاً تهتم بالماضي ،  
بينما تتجاهله الرومانسية وتمضي قدماً إلى الأمام فتخلق قديماً جديداً ١١ ويرى  
بعض النقاد الفرنسيين الرومانسيين الذين عاصروا الحركة الرومانسية في العشرينات  
والثلاثينات من القرن الماضي أن الحركة الرومانسية كانت لسان الحاضر في عصرهم  
ويرى بعضهم أن الرومانسية تنطوي على قيم اجتماعية وسياسية ، كانت في كثير  
من الأحيان نغراً بالفوضى العارمة الشاملة ومناسبة المدهاء لكل ذي سلطة ، سواء  
كان زوجاً أو أباً أو رب عائلة أو حاكماً أو قسيساً أو رئيس وزراء ، ويذهب  
بعض آخر إلى النقيض تماماً فيرى في الرومانسية معنى الإجلال والتغديس لأولى  
الأمس في العائلة والدولة ، وبين هذين النقيضين تتأرجع مناقشات عديدة ، فإذا  
ما استعرضنا بعد ذلك آراء الكتاب حول طبيعة روح الرومانسية ، نرى أيضاً  
مفارقات عجيبية ، فبعضهم يرى أن العنلية الرومانسية تبحثها عقدة مركب النقص ،  
أو العزلة النفسية ، وبعضهم يرى أنها وليدة حب السيطرة في الدولة والأفراد ،  
وتنشأ عن شعور خفي بأن ما يصدر عن الفرد أو الدولة من تصرفات إنما تطاهره  
وتؤيده السهوات العليا ١١

ثم تنبرى فئة أخرى من الكتاب لتحديد الدور الذي يلعبه كل من القلب والعقل  
في النزعة الرومانسية ، فيرى بعضهم أن منطق القلب أصرخ من منطق العقل  
ويرى فريق آخر أن الخيال في الرومانسية أصدق من الحقيقة والواقع ، ثم تعدد  
المظاهر التي تتجلى فيها الرومانسية ، منها حب القمر وحب الأبنية الكثرية  
التي شيدت على نسق أبنية القوط أو الرسومات الرمزية والتحدث عن الذات  
دائماً ، وعبادة البطولة ، والاستغراق في تأمل الطبيعة .

وعلى هذا النسق تعدد النتائج التي تمخضت عنها الرومانسية ، فقد تفتحت  
— كما يزعم بعض النقاد — عن الثورة الفرنسية ، وحركة إكسפורد والعودة

إلى الحياة الطبيعية ثم فلسفة هيجل وشوبنهاور ونيثشة ، وتوسع دائرتها فتمتد  
إلى الأفلاطونية المحدثة ممثلة في كولردج وإمبرسون ووردسورث Wordsworth  
وويلد Wilde ونيومان وهكسلي وروايات ويفرلي Waverley

هذه بعض المعاني التي تتعلق بكلمة « الرومانسية » وتجمع حولها وتمسك  
باصبتها ، حتى لتتوه بحملها وتباعدونها ، فتلقى عصاها ونحر حطاماً لا معنى  
له ولا معنى ، يصب علينا معه إذا أردنا أن نتحدث عن الرومانسية ، أن نحدد  
الإنجازات التي يجب أن تناولها بالبحث والدراسة ، وأن نعرف متى أصبح  
لها كيان في عالم الأدب ، ومن أقام لها ذلك الكيان ونفخ فيها من روحه فبعث  
بها الحياة ناجنة ، وربما كان هذا الغموض الذي يحيط بالكلمة يشير إلى ما تكرر  
به من معاني ، ومن ثم يصبح شيئاً مرغوباً فيه ، وقد راق لجماعة من الأدباء عام  
١٨٢٤ — على حد قول فيكتور هيجو — أن يتركوا هذه الكلمة تسبح  
في جو من الغموض يضئ عليها روعة وحللا ، وربما لا تزال بقية من مثل هذا  
المزاج الأدبي تنبض إلى يومنا هذا .

ونحن إذا أردنا أيضاً أن تعرض لمأصنفة الإنسانية من خير على يدي  
الرومانسية وأثرها في الفن والحياة عامة ، لوجدنا أنفسنا ضارب في متاهات ،  
وقد نصل في نهاية المطاف إلى شر لا خير ، كما فعل بعض النقاد الذين أعلنوا أن  
الروح التي تنبذ الرومانسية هي نفس الروح التي تغذي الثورة الفرنسية ،  
وهي نفس الروح التي تكمن وراء ما تعانيه الإنسانية من شقاء منذ القرن التاسع  
عشر حتى وقتنا هذا ، لأنها تتجاهل تقاليد السلف بما فيها من حضارة أوروبية ،  
ولذا ينادي هؤلاء النقاد ، بالعودة إلى مبادئ أعرق من الرومانسية أصلاً ،  
وحياة اجتماعية وسياسية أعمق منها ماضياً وتاريخاً ، كما ينادون بالتخلي عن ذلك  
الشمور بالتفاؤل الذي يرتبط في أذهان بعض الناس بحركة التطور والتقدم ،  
وترى طائفة أخرى من النقاد أن الثورة التي تسم بالمفلاية هي الثورة الحقة  
التي يكتب لها النجاح والبقاء ، وبناء على هذا يرى هؤلاء النقاد أن « الرومانسية »  
ذلك اللفظ المشوش ، لا يجب أن يطلق على الحركات الثورية إلا حين تتحرف  
الثورة عن طريقها الصحيح ، وعلى هذا فإن هذا الفريق يعتبر الفريق الأول

من النقاد أدباء رومانسيين ، ولكن الفريق الثاني لا يقل — في رأى بعض الأدباء — رومانسية في تفكيره عن الفريق الأول .

لا بد إذن ، وقد التبس الأمر وضلت الحقيقة بين شطحات الفكر إلى هذا الحد ، من وضع الأمور في نصابها ، لتفادى ما يجره عدم الاستقرار هذا على الأدب والقدر من وبال ، وما يسببه من أخطاء تاريخية ، وما ينتج عنه من غموض في الميدان الفنى والجمالى ، ونحن بالطبع لا نريد أن نجد لنا مخرجاً من هذا الموقف المعقد عن طريق المروب منه ، فنعتقد العزم مثلاً على أن نحافى الرومانسية ونطلقها طلاقاً باتناً لا رجعة فيه وقاطعاً أبداً الدهر ، فلا تقربها في السر أو العلانية ، وكذلك من البعث الذى لا طائل تحته أن تفكر في إصدار نشرة إلى الأدباء والنقاد ندعى فيها أننا بعمى تسوية للأمر عن طريق تحديد مواصفات للكلمة وطريقة استعمالها ، وعلى كل كاتب ألا يجحد عنها ، فإن ذلك سيكون مثار نزاع جديد ، وسرى الكتاب يستملون هذه الكلمة كما يروق لهم ، الأمر الذى يستتبع كثيراً من المناظرات والجلط والمناعب في التطبيق العملى للكلمة .

يمكننا إذا أردنا أن تتفادى مثل هذه « الميوعة » انطوية ، وأن نجنب أنفسنا مواضع الزلل ، أن نقوم بدراسة ذات شقين : فنحن نستطيع أن نفعل كما يفعل المتخصصون في الطب النفسى ، الذين يعالجون الاضطرابات العقلية عند المريض بكشف اللثام عن العقدة الكامنة في أحماق نفسه ، نستطيع أن نعود مع الزمن إلى الوراء لتتقوى الظروف التى حملت على « تبيع » كلمة « الرومانسية » هذه وخلقت حولها هذا الحليط المجيب من المعانى ، أو بمعنى آخر ، نقوم بدراسة تاريخية للمعانى التى تدور في فلك كلمة « رومانسى » وكيف أن مثل هذه الشوارد والأواهد من المعانى قبض لها جميعاً أن تطوى تحت كلمة واحدة ، وسرى من مثل هذه الدراسة كيف أن الحركات الفكرية في القرن الماضى تأثرت بلفظ في الألفاظ ساد في ذلك العصر ، وإذا أردنا أن تتفادى مثل هذا اللطم فعلياً أولاً أن نسنكه ونعرف عليه .

ولكن مثل هذه الدراسة لا يمكن أن تجرى بنأى عن دراسة أخرى هي التي نعتقد عليها الأمل في الوصول إلى العلاج الصحيح للمشكلة ، وأجدر بنا عند هذه المرحلة من دراستنا ، أن نستعمل كلمة « رومانسية » في صيغة الجمع ، ذلك ما اصطلاح عليه الصفوة من مؤرخي الأدب ، الذين أدركوا أن الرومانسية التي تشيع في بلد ما ولغة ما قد لا تتفق في شيء ما ، مع الرومانسية التي تشيع في بلد آخر ، فكان لزاماً عليهم إذ ذاك أن يحددوا في كتاباتهم ماهية الرومانسية التي يعنونها بالفاظ واضحة محددة ، ولكن الدراسة التي نحن بصددتها عن أنماط الرومانسية ، لا تقوم على أساس من اللغة والوطن ، بل على أساس طبيعة الرومانسية ذاتها ، التي قد تعتمد معاني وأنماطاً وأساليب ، كما تعتمد الفكرة الإنسانية الواحدة ، إذا ما صبت في قوالب شتى وصور متباينة ، حتى في بلد واحد بعينه .

ولن يمكننا أن نصل إلى عتبة من هذه الدراسة ، إذا بدأنا أن ننظر إلى كلمة « الرومانسية » كما ينظر إلى كلمات أويحيى والنريل التي لا يمكن أن تسمها أو تعبت بها يد النثر ، فجمدها على زعم أنها تشير إلى كيان حقيقي أو أنماط من كيان له — حقاً — وجود على ظهر الأرض ، بل علينا ألا نناري في حقيقة واضحة لا تقبل الجدل ، وهي أن هناك كثيراً من الحركات أو الحوادث التاريخية ، أطلقنا عليها كثير\* من المؤرخين ، سواء في عصرنا هذا أو في غيره لسبب أو آخر ، كلمة « الرومانسية » في ألمانيا بدأت حركة حوالى ١٧٩٠ ، هي الحركة الوحيدة الجديرة — حقاً — « بلقب » « الرومانسية » ، إذ أنها هي التي ابتكرت هذا اللفظ لتستخدمه عنواناً لها ، وفي إنجلترا قامت حركة مشابهة بدأت حوالى ١٧٤٠ ، وفي فرنسا بدأت حركة أخرى حوالى ١٨٠١ وأخرى حوالى ١٨٢٠ لها صلة بالحركة الألمانية ، ومنها اقتبست اسمها ، وينبرى لنا روسو أيضاً بجمعة من الآراء الرومانسية المتباينة ، هذا عدا عدد غير قليل من الاتجاهات الأخرى لبعض الكتاب الذين أشرفنا إليهم في صدر هذا المقال تحمل هذا « اللقب » .

ولا يمكن الرعم بأن مجرد إطلاق مثل هذه التسمية ، من جانب بعض

الأدباء على هذه النزعات الأدبية ، يقوم دليلاً على أنها جميعاً تشابه في جوهرها ، قد يكون هناك قاسم مشترك بينها جميعاً ، ومع ذلك فلم يتم دليل حتى الآن على ذلك ، ولا يمكن افتراض وجوده بدهياً ، وعلى أي حال فإن كلاً من هذه الرومانسيات ، يمثل مضموناً فكرياً دائماً النفي ، لا يقر له قرار ، متقدماً إلى أبعد حدود النفي ، أو بمعنى آخر ، كل رومانسية منها تكون من عدة أفكار ، ترابطت معاً ترابطاً ليس بالضرورة أن يُختصم المنطق ، ولكن يوحى به ذلك التداخي العابر الذي مهد له الفموض الذي لازم كلمة « رومانسي » منذ أن ظهرت ثم إزداد بمرور الزمن ، وحين تتميز بعض هذه الرومانسيات بطابع أو أكثر يشيع بينها ، فليس بالضرورة أيضاً أن يتكرر ذلك في أكثر من حالة واحدة ، فقد تشترك إحدى الرومانسيات مع رومانسية أخرى في صفة ما ، ومع رومانسية ثالثة في صفة أخرى ، لا صلة لها بالصفة الأولى . وفي حالة هذه المدارس أو الحركات التي أسمياها بالرومانسيات ، فإن المضمون الذي كان يسطو تحت أي منها ، لم يكن دائماً مضموناً ثابتاً ، بل كثيراً ما تناوله يد الأيم تغيير جذري في فترات متفرقة ، فلانسكاد نرجع سنوات حتى نرى نفس الكلمة وقد اتخذت مضموناً آخر ، يختلف عن سابقه ، وهذا يبدو حلياً في الرومانسية الفرنسية ، التي بدأت أول القرن التاسع عشر بمضمون ، وانتهت في الثلاثينات من القرن صه بمضمون آخر يناقض مضمونها الأول تماماً .

وأرى لزماً علينا ، ونحن بصدد هذا الأسلوب من العلاج للمشكلة ، بعد أن أشرنا إشارة طابرة إلى كل من هذه الرومانسيات حسب تواريخها وحسب من يمثلها من الأدباء ، أرى لزماً ، أن نلّم بها إلماماً أوفى ، وهذا لا يتأتى لنا إلا إذا عدنا بها إلى أصولها الأولى التي تكوّنت منها ، وذلك بفتحها إلى عناصرها الدقيقة فنيّاً أدقّ وأشمل مما قد نواضع عليه الكتاب حتى الآن ، ولا يمكننا قبل ذلك — قبل أن نتعرف على العوامل الفكرية الأساسية أو الانفعالات الوجدانية التي دفعت بها إلى عالم الأدب — لا يمكننا أن نحدد علاقتها بالرومانسيات الأخرى المقدة ، ولا أن نحيط بالمفاهيم الفكرية أو النزعات الخفية أو المبررات التي تلاقت عندها بعض هذه الرومانسيات أو تلك التي تباعدت بسببها .

## (٢) بواكيرها في إنجلترا وألمانيا :

وليس أجدى علينا في مثل هذه الدراسة ، من أن نلقى نظرة إلى البراعم الأولى التي تفتت عنها الرومانسية ، ويبدو لنا من تفحص بواكيرها ، أن قصيدة « مائق الطبيعة » التي كتبها الشاعر الإنجليزي جوزيف وارتون Joseph Warton عام ١٧٤٠ ، هي أول نداء ، يمكن أن نعهده — بحق ودون تردد — نداء رومانسياً ، فهي أول ثورة طارئة ، قامت في الأدب ، لتقوض صرحاً ظل طيلة قرن من الزمن شامخاً تنظر إليه كل أوروبا بأجلال وتقديس ، ويحج إليه كل كاتب أو أديب أو شاعر ، وهو صرح الكلاسيكية ، ولا يمكن أن يتصور الإنسان أن أديباً من الأدباء المعاصرين لوارتون Warton فاته أن يقرأ قصيدته هذه وأن يندى بحجابها ، وإذا راق لنا هنا أن نقصد مقارنة بين الحواطر التي تنبض بها هذه القصيدة ، وبين مفهوم « الشعر الرومانسي » عند فريدريك شليجل Friedrich Schlegel ورفاقه من أدباء الرومانسية الألمان ، الذين ظهروا بعد عام ١٧٩٦ ، فإنه يتضح لنا أن كلا منهما كان في حد ذاته ، أسلوب ثورة قامت لتطيح بالقيم الكلاسيكية ، وأن كلا منهما كان — إلى حد ما — حنبئاً عن شعور بالأعجاب ببنكسبير ، وكلا يدعو إلى تحرر الفنان من رتبة « القواعد الأدبية » ، ولذا فقد يبدو لأول وهلة أن هاتين الرومانسيتين بالرغم من تباينهما في الصياغة والمظهر ، هما يتماثلان في الحقيقة والجوهر .

ولكن النظرة الفاحصة يمكن أن ترى لبون الشاع والاختلاف البعيد المدى بينهما ، فقصيد وارتون تشيد بالطبيعة والمطبوع ، وتفضلها على الصناعة والمصنوع ، وهكذا تردد نغمة طالما رددتها أوروبا طوال قرون عديدة ، واتخذها مونتاني Montaigne هدى ونبراساً له ، فأوحى له بما أوحى من روائع الكلم والفكر ، ودوى بها صوت الكسندر بوب Alexander Pope مرات عديدة في قصيدته « بحث عن الإنسان » وتغنى بها الشاعر العربي حين قال : « ليس التكلل في المئين كالكلل » ، والطبيعة هي — إذا أردنا أن نبميزها عن الصناعة — مالا تتدخل فيه يد الإنسان ، وهي — فيما يتعلق بالحياة الإنسانية — تلك الحليجات التي تندفق بها النفس الإنسانية ، عن تلقائية ، دون تدبر أو روية أو تصميم ، ودون تهيد بما اصطاح عليه المجتمع من قيم وتقاليد ،

ومن هنا شاعت فكرة الأصالة التي يتميز بها إنسان العابة عن إنسان المدينة ،  
الذي مسخه الزيف وقت في عضده التصنع وغير من سمجته للعمل والرياء .

يردد وارتون هذه النظرية ذات الماضي البعيد ، فهو لا تروقه قصور مدينة  
غرساي التي جاءت آية في الفن والأبداع ، بل يفضل عليها :

ربوة أقتها صفصافة

ربوة ضارية من فوق تل صاعد

ما به من منحدر

ويتساءل :

أين من يستطيع أن يبني كما تبني الطبيعة ؟  
ويأسى لأن ال :

مال والجاه استطاعا

أن يزيلا في تال وشموخ

سحرها العذب الحلالا

سحر ما تبني الطبيعة

ويجب لماذا يفضل الإنسان الآم :

أن يبش العمر ما بين قصور حجبتها أسقف

حاليات

بيننا الثابات فيها فسحة

وانطلاق

دبجتها كف بناء وخلاق قدير

كلام لا جديد فيه ، كاد أن يبلى لكثرة ما رددته الشعراء ، وإنما الجديد  
في القصيدة هو أن يقدم وارتون على أن يقحم نظرية « الطبيعة فوق الفن »  
التي شاعت في القرن الثامن عشر في ميادين كثيرة ، أن يقدم على أن يقحمها  
في فن الصياغة الشعرية :

أين ما نطقه في الشعر نظماً أديسون ؟  
سنة قد اتحت فناً ولكن  
ما بها روح ولا قلب خفوق  
أين هذا الزيف شراً من أفاني شيكسبير  
شقشقات ضاربات وحنين منطلق

وليس بالجديد أيضاً أن يتحدث شاعر عن ضراوة الطبيعة ، ولا عن ضراوة  
شاعر من الشعراء ، ولقد أجمع الكتاب في القرن الثامن عشر على ما زعموه من  
ضراوة شيكسبير وبدايته وعدم اكترائه « بالقواعد الأدبية » المتعارف عليها  
إذ ذاك ، وانطلاق خياله وتعبيره ، واعتبروه لكل ذلك ابن الطبيعة البار  
وتلميذها الوفي ، البدائي ، الخلق بتصرف التلمذة على يديها ، ولكن أحداً لم  
يعن له أن يبين — كما فعل وارتون — الفرق بين مثل هذا الانطلاق والتحرر  
وبين التقيد والرسوم ، لوضع أن « الطبيعة » — حقاً — « فوق الفن »  
في الشعر والمصاغة .

ولقد تسربت نظرية الانطلاق هذه إلى الميدان الفني بعد أن شاعت في الميدان  
الخلق ، فقد أدى ما ذهب إليه العصر من اتحاد الطبيعة — كتنقيض للفن — مثلاً  
يحتذى به ، ونوراً يقتبس منه ، إلى نوع من الأماجية الخلقية ، إلى التحلل  
— إلى حد ما — من كبح النفس ، وتركها على سجيها ، والجموح إلى الافلات  
من القيود ، ومع ذلك فقد اختلط الأمر على بعض الكتاب ، فزعموا أن أدباء  
رومانسياً من أدباء القرن الثامن عشر ، أشاع نظرية التحرر هذه كنظرية  
في الميدان الفني ومارسها بقلمه في كتاباته ، ثم تسربت من الميدان الفني إلى الميدان  
الخلق والاجتماعي ، ولكن منطق الأحداث يناقض هذا الرأي ، فلقد دوى  
صوت مونتاني Montaigne ، وهو كاتب لم يسبق عليه التاريخ لقب « رومانسي »  
دوى يقول :

« إني لا أذهب جيداً في تفسير هذه الوصية التي ساقها إلينا الأقدمون ، حين  
قالوا : « حذار أن تخالف الطبيعة » ، فأني لم أغير — كما كان يفعل سقراط —  
من تعبيرات وجهي ، بصرامة عقلي ، ولم أستطع لي قيلاً يحد من نزعات نفسي ،  
بل تركتها تنساب كما يراها لها ، فلست ممن يحبون الحرب والطمأن . »

وعلى هذا النحو تساءل الكسندر يوب — وهو أيضاً لم يكن من الشعراء الرومانيين — تساءل .

كيف لا يرضيك يارب الطبيعة  
بين أحشائي نداءات الطبيعة  
وأحس نفس الشاعر أيضاً :  
قوة ضاربة تساب في أعماق قلبي  
من تهاويم الطبيعة

واعتبر تلك القوة منبثقة لا ينضب معينه للشاعر الإنسانية ، التي يتدفق منها كل نبع أصيل ، يفيض بالحياة ويؤخر بالحياة .

ومن هنا نرى أن الأهمية الحقيقية التي نعلقها على قصيدة وارثون تنحصر في تعنيها — لأول مرة — روح التحرر من القيود في الشعر بالذات ، واعتبارها ذلك نوعاً من الأصالة والإبداع ، ولكن تلك الروح تكون — ضمناً — جزءاً لا يتجزأ من المعنى التي تطوى عليها كلمة « الطبيعة » ، تلك الكلمة المذبذبة ، التي أصبح لها أكبر الأثر ، منذ عهد النهضة ، في الاتجاهات الفكرية الحديثة ، وكان لا بد أن يفيض لها شاعر أو كاتب ، يبرر معنى التحرر الكامن فيها ، وإذا كان وارثون أول من تصدى لهذا العمل في ميدان الشعر ، فليس هو أول من نادى بمبدأ التحرر في الميدان الفني بشق شعابه ، فقد تغلغل هذا المبدأ ، قبل وارثون ، ليس فقط من الناحية النظرية ، بل أيضاً من الناحية العملية التطبيقية ، في فن طالماسا استهوى قلوب الناس في القرن الثامن عشر ، وهو فن تخطيط الحدائق ، والواقع أن أول ثورة قامت ضد القيم التي نادى بها الكلاسيكية الحديثة ، لم تكن — قطعاً — في المجال الأدبي ، بل في فن تخطيط الحدائق ، وقامت الثورة الثانية في هندسة البناء ، وفي هذه الفنون الثلاثة جميعاً ، تطرد نفس المبادئ ، ولذا فقد كان أديسون Addison ، ذلك الأديب صاحب « الصنعة » المفقدة ، كما أشار إليه وارثون في قصيدته ، يرى أن « كل ما يبدعه الإنسان ، يكتب جمالاً كما تمانى في شكله مع نظيره في الطبيعة ، وطالما أن أامل الطبيعة ، تدبج الكون بلبسات « فطرية لم تصقلها أو تهذب منها يد صانع » ،

فكان لزاماً على مصممي الحدائق ، أن يسطعوا الفطرة فيها اسطناً ، حتى تبدو أكثر رشاقة وجالاً من غيرها مما ألفته العين من صبور .

هذا الطراز من الرومانسية في عالم النبات ، نادى به أيضاً مع أديسون ، قبل أن يسمع صوت وارتون ، رجال أمثال وليم تيمبل Temple والكسندر بوب Pope وهو راس وولبول Walpole وبأبي لانجلي Langley وغيرهم ، واتخذ مظهراً واقعياً فيما قام به من تصميمات ، مهندسون أمثال كنت Kent وبراون Brown وبرجمان Bridgman ، وفي قصيدة وارتون التي نحن بصددتها ، وصف الشاعر المهندس كنت Kent كفتان يحاول جهده طاقته ، أن يجعل حديقته تبدو في ضراوة الطبيعة :

هو لا يرضخ للقمع ولا يرضى اللجأ

أو يطبق القيد حتى وهو قيد من ذهب

أو قوانين فصاح كقوانين الأدب

كلها زيف لديه وضلال

كل قيد طافه حتى الذي منها استدارا<sup>(١)</sup>

في جمال مثل بندر

أو على عرش جمال قد تربيع<sup>(٢)</sup>

كل قيد طافه

ومضى حراً كريماً يتثنى تائهاً

ويرى كل انتظام ونظام بعض قيد

في إياه مثلما يرضى الخيال

وهكذا ترددت الأصدا في شتى الآفاق ، تسكر نمرة « القواعد الأدبية » في المسرحية ، وترفض الإذعان للإتزان والوتيرة والانتظام في القصائد الثنائية ، وتتمرد على العرف والتقاليد والشكلية والصناعة ، في جميع الفنون على السواء . وما أن ترسبت في الأذهان فكرة التناقض بين « الطبيعة » و « الفن » ،

---

(٢١١) إشارة إلى هزوف الرومانيين عن كل شكل منتظم كالدائرة والمربع . على عكس الكلاسيكيين الذين أحبوا النظام والانتظام ورأوا أنها إنجليان بوضوح في الأشكال الهندسية .

حتى ظهر ازدواج عجيب في المعاني التي تدور حول كلمة « الطبيعة » ، الأمر الذي استتبع سلسلة من الأخطاء متعددة الحلقات ، في الآراء التي تعكس تاريخ الفكر البشري ، فن ناحية كان يقصد « بالطبيعي » ، « البدائي » و « الضاري » و « التلقائي » و « غير المنظم » ، ومن ناحية أخرى ، كان يقصد به ، « البسيط » و « الساذج » و « البريء » ، وما من كلمتين تلازمتا في أذهان الناس ، خلال القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ، كما تلازمت كلمتا « الطبيعة » و « البساطة » ، وترتب على ذلك أن الإيجاز إلى جانب الطبيعة ، في مرض المناظرة بينها من جانب وبين الفن والتقاليد من جانب آخر ، كان معناه الإبحار إلى التبسيط والإيجاز ، عن طريق الحذف والألفاء ، أو بمعنى آخر ، تضمن هذا الإبحار النزوع إلى العودة للحياة البدائية ، فكان لازماً على كل باحث عن الحياة « الطبيعية » ، أن ينقب عنها في ثنايا الماضي ، الأمر الذي كان يستلزم منه القيام بعملية بروتشديب ، كلما تعمق في أعوارها ، ونسهر مثل هذه المعاني واضحة في كتابات مونتaigne و **Pope** وكثيرين غيرها من أنصار الطبيعة كما تظهر أيضاً في قصيدة وارتون التي نحن صدها ، لقد كان « الشعراء القداسي » ، هكذا يقول هذا الشاعر ، « هم حقاً عشق الطبيعة الجميلة » ثم هو ينظر بين الحسد والغيرة إلى :

زمرّة كانت رعيلاً أو لا  
شعراء لم يبيتوا مثلنا  
في قيود المَدُنِ  
أو بضائقهم دُخَانُ أسودّ  
وهو يجتاحه حنين إلى أن يبيت في :  
بُقعة شطت عن الدنيا مقاما  
بُقعة صيغت من الطمر قواما  
والبراءة  
تحت ظل من حصون ناضرات  
وهده

وَمَعَ الْحُسْنِ عَذَارَى سَاحِلَاتِ

مِنَ عَذَارَى الْمَيْتِ (١)

أَوْضَحْنَا الْآنَ — وَنَحْنُ فِي مَعْرِضِ الْمَقَارَنَةِ بَيْنَ الرُّومَانِيَةِ الْإِنْجَلِيزِيَّةِ  
وَالرُّومَانِيَةِ الْأَلْمَانِيَةِ — أَنَّ أَوَّلَى هَاتَيْنِ الرُّومَانِيَتَيْنِ ، تَمَيَّزَتْ — فَمَا تَمَيَّزَتْ  
بِهِ — فِي بَرَامِهَا الْأَوَّلَى ، بِسِمَةِ « الطَّبِيعَةِ » ، وَكَانَتْ « الْبِدَائِيَّةُ » أَظْهَرَ  
مَا أَطْلُوتَ عَلَيْهِ مِنْ مَعَانٍ وَأَشْرَفْنَا إِلَى قَصِيدَةِ « حَاشِقِ الطَّبِيعَةِ » لِجُوزِيفِ  
وَارْتُونِ ، كَأَوَّلِ قَصِيدَةٍ رُومَانِيَّةٍ ، دَوَّى فِيهَا صَوْتَ الطَّبِيعَةِ — الطَّبِيعَةِ الْبِدَائِيَّةِ —  
كَأَصْرَحِ مَا تَكُونُ الرُّومَانِيَّةُ نِدَاءً ، وَلَسْنَا زَيْدٌ أَنْ نَسْتَرْسِلَ هُنَا ، فَيُبَيِّنَ أَنَّ  
الرُّومَانِيَّةَ الْإِنْجَلِيزِيَّةَ ، تَمَيَّزَتْ فِي بَوَاقِيهَا الْأَوَّلَى ، فِي الْفَتْرَةِ مَا بَيْنَ ١٧٤٠ —  
١٧٩٠ ، سِوَاهُ فِي الْمَجَالِ الْأَدْبِيِّ أَوْ فِي غَيْرِهِ ، بِسِمَاتٍ أُخْرَى غَيْرِ سِمَةِ  
« الطَّبِيعَةِ الْبِدَائِيَّةِ » ، وَأَنَّ « الْفَوْطِيَّةَ » (٢) Gothicism مثلاً كَانَتْ إِحْدَى  
هَذِهِ السِّمَاتِ ، نَسَلَتْ إِلَى الرُّومَانِيَّةِ الْأَخْبَرِيَّةِ وَهِيَ مُتَلَفِّفَةٌ بِثُوبِ  
الْبِدَائِيَّةِ ، وَامْتَزَحَتْ بِهَا امْتِزَاجاً جُزْئِيّاً ، لِفَتْرَةٍ مِنَ الزَّمَنِ ، بَيْنَمَا وَقَعَتْ بِمَعْزَلٍ عَنْ  
الرُّومَانِيَّةِ الْفَرَنْسِيَّةِ ، أَوَّلَسْتُهَا مُسَاخَفَةً ، وَقَدْ نَسْتَفِيضُ فِي ذَلِكَ فِي بَحْثٍ آخَرَ ،  
وَيَكْفِي أَنْ نَقْتَصِرَ هُنَا عَلَى مَا نَبِيْنَهُ قَصِيدَةَ حَاشِقِ الطَّبِيعَةِ مِنْ مَعَالِمِ الرُّومَانِيَّةِ  
الْإِنْجَلِيزِيَّةِ ، الَّتِي قَامَتْ فِيهَا عَامَ ١٧٩٠ ، وَهِيَ رُومَانِيَّةٌ لَحَبَّ « الطَّبِيعَةِ » وَسَدَاهَا  
« الْبِدَائِيَّةُ » ، هُنَا هُنَا يَبْدَأُ الْخِلَافُ بَيْنَ الرُّومَانِيَّةِ الْإِنْجَلِيزِيَّةِ وَالرُّومَانِيَّةِ  
الْأَلْمَانِيَّةِ ، وَسَيَكُونُ ذَلِكَ مَوْضُوعَ بَحْثِنَا الْقَادِمِ .

نَاضِرٌ غَيْرِمَال

(١) كَانَ أَعْضَاءُ الْبَنَاتِ التَّبَعِيَّةِ الْأُورُوبَةِ الْمُنْتَشِرُونَ فِي بِلَادِ الشَّرْقِ فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ  
عَشَرَ ، وَخُصُوصاً الْخَزَوِيَّةِ مِنْهُمْ يَرْسَلُونَ مِنَ الْمُنْتَدِ وَالصِّينِ ، خُطَابَاتٍ إِلَى أَسْدَقَائِهِمْ فِي  
أُورُوبَا ، يَصِفُونَ فِيهَا السَّعَادَةَ الَّتِي تُعْرِضُ قُلُوبَ النَّاسِ هُنَاكَ ، لِمَا كَانَ يَطْبِيعُ الْحَيَاةَ فِيهَا مِنْ  
بِدَائِيَّةٍ وَبَسَاطَةٍ مُتَنَاهِيَةٍ ، تَتَجَلَّى فِي كُلِّ شَيْءٍ ، فِي عَادَاتِ النَّاسِ وَتَقَالِيدِهِمْ وَفِي الْأَبْنَةِ  
وَالْحَدَائِقِ وَغَيْرِهَا ، فَبَدَأَ قَلْبُ الْغَرَبِ يَخْفِقُ بِحُبِّ الشَّرْقِ وَيَحْنُ إِلَيْهِ .

(٢) ظَهَرَ الْفَنُّ الْفَوْطِيُّ فِي أَلْمَانِيَا وَفَرَنْسَا فِي الْمَصُورِ الْوَسْطِيِّ وَمَا فُلِحَا ، عَلَى شَكْلِ  
قُبُورِ مَسْنُونٍ مِنْ أَطْلَى ، وَنَحْنُ فِي وَاحِدَاتِ الْكُتُبِ وَسُوحَةٍ خَاصَةٍ نَحْنُ اخْتَلَفْنَا لِيَمُتَ مِنْ جَدِّهِ  
فِي انْجَلِيزَا عَلَى يَدِ بَعْضِ الْمُهَنْدِسِينَ فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ ، ثُمَّ انْتَشَرَتْ الْفَوْطِيَّةُ فِي جَمِيعِ  
الْفُنُونِ حَتَّى الْمَوْسِقِيِّ ، وَتَلَبَّزَ الرُّوحُ الْفَوْطِيُّ بِالْحَرَكَةِ ، وَالتَّغْيِيرِ الْمُسْتَمِرِّ وَاللَّشَابِكِ  
وَالْتَدَاخُلِ وَالتَّعْقِيدِ .

في الأدب المقارن

## الرومانسية والكلاسية

في الأدبين العربي والإنجليزي

للأستاذ عيسى أبو السعود

يتأدب الأدب الأمة المتدنية ساذجا بسيطاً مع العميق قريب المتناول، مطلق السجية في الإعراب عن الشعور الإنساني، وتظهر به هذه السمة حيناً، حتى تتحضر الأمة وتثقل الأدب من جو الطيبة الطلق إلى حياة المدنية، بما تفصل من وسائل الحضارة المادية وأساليب الثقافة الذهبية، فيرتقي الأدب لذلك كله وتوسع جوانبه وتعد أغراضه، ويدرك الحضارة المادية التي توفرها المدنية لها كلها ولا توفرها الطبيعة للبشر، وربما طغت فأصدمت عن القوم حياتهم؛ وكذلك المدنية العقلية التي في طلبها يرتقي الأدب ريباً عظيماً وبما رمت على الإنسان بجموعه، وهو ما رتب مع تلك الحضارة المدنية على إفساد الأدب بطبيعته الصنعة وتكلف فيه على الإحساس الصادق، وتكبله بالتقاليد والأوصاف، وتضييق حدوده وسد آفاقه، وإزالة الاتصال به الحكمة الأولى دون اضماع

إذا ملغ الأدب هذا العور الصاعى التقليدي اعطى ولم يعد يسير إلا من تدهور إلى تدهور، وصار الأدب المتدنى على سذاجته أرق من وأصدق، ولم يعد للأدب الذي غيب عليه الصناعة من سبيل للهوى، إلا الرجوع إلى الطبيعة والاقتراس من الأدب الدوي المرسل الصنع، والإطلاع على أدب الأمم الأخرى التي لم يرمقها التكلف ولم تضدها الصنعة، بهذا وحده يتأتى له معاودة الحياة وأن يعود ترجماناً صادقاً ميناها، وبغير تلك العوامل الخارجية هيبت أن ينهض الأدب المأثر من سقطته، ونما يزداد إيماناً في التكلف السمج جيلاً بعد جيل، وإعرافاً في اختراع كاذب الأخيلة والآسائيس ومزجها بالألعاب اللفاظ، والخروج بكل ذلك عن كل ما يسبه درق أو يقبله عقل

لحياة الطبيعة المطلقة في أعنتها، وسحابة المدنية ذات الحضارة والثقافة، تتنازعان الأدب وتؤثر كل منهما فيه تأثيراً خاصاً، ولكل منهما مزايا هي قادرة على إيساعها الأدب؛ فتمنحه الطبيعة شتى مناظر جمالها وصنق شعورها وبعد آفاقها ورائع أسرارها ومخاروها،

وذلك على اتصال المثل بالمعنوي؛ فإن الظواهر أجسام، والباطن أشباح، والباطن أنفس، والظواهر أرواحها... (١) وفي هذه العبارات ما يلقي الضياء على غايات الحياة العاطمية الدينية والمعنوية وعلى وسائلها في عزو الأذهان وحشدتها من حولها؛ ومن المعروف أن الخلافة العاطمية كانت تتخذ الإمامة الدينية شعارها، ومرجع زعامتها الدينية في العالم الإسلامي، وشرعية ملكها السياسي، فالدعوة العاطمية التي كانت تاتي في مجالس الحكمة إلى الكفاة وإلى الخاصة متدرجة في مراتب من اسرية والتحصن طعماً لحكمة الأشخاص وأحوالهم الفكرية والاجتماعية، كانت رغم صحتها الدينية، ترمي في النهاية إلى أغراض سياسية؛ ذلك أن الخلافة العاطمية كانت ترى أن تحشد جمهور أوليائها وموالياً عن طريق الدين، ومتى اجتمعوا في ظل الإمامة وسحت لوائها، استطاعت أن تحررهم وإن توجههم وفق مصالحها وغاياتها، وأن تعتمد على تأييدهم ونصرتهم كلما اقتضت الظروف والأحوال والبدول الحديثة التي تعتمد في عصرنا على سلاح الدعاية ترمي إلى مثل هذه الغاية؛ فهي تترس بما لديها من أسلحة حديثة وعقول والأذهان كالصحافة والراديو والسينما وغيره، تعرض مذهبها السياسية والاجتماعية والدينية أحياناً على جمهور الشعب والحصول على تأييده ونصرته. ولم تكن الخلافة العاطمية وهي من دول العصور الوسطى، تتمتع بشيء من هذه الوسائل القوية الحديثة، ولكنها مع ذلك استطاعت أن تنظم دعوتها بأساليب ووسائل مذهبة، وأن تجني كثيراً من الثمرات المادية والمعنوية، بل لقد كان قيام الدولة الفاطمية ذاته نتيجة من نتائج الدعوة الفاطمية. وديوع هذه الدعوة في فائز إمبريقية العربية هو الذي جمع كلمة القبائل حول عبيد الله المهدي، وهو الذي مهد لقيام الدولة الجديدة والخلافة أن فكرة الدعاية التي تتبوأ في النظم السياسية والاجتماعية الحديثة، ولا سيما نظم الطغيان الفاشستية، مكانة خاصة، وتعتبر من أقوى أسلحة الصليان في عصرنا. ليست جديدة في ذاتها أو غاياتها، وإن كانت جديدة في وسائلها، وقد عرفت الدول الإسلامية قبل ألف عام، واتخذت على يد الخلافة الفاطمية أذكي وأروع وافضل أساليبها

محمد عبد الله عثمان

(١) مع الأنتي ج ١٠ ص ٢٢٤ وما بعده

ساحة إلى ، حين انتقل إلى المدينة وشغل بآثار الحضارة والثقافة  
وقد كانت أرومانسية هي الصفة الغالبة على الأدب الإنجليزي  
في العصر الإليزابيثي ؛ ففي ذلك العهد كانت الساطة والخشونة قدسودان  
المجتمع واللاط ؛ والحركة والنشاط ، والتطلع تتجلى في شتى نواحي  
الحياة ؛ في العلم والأدب والكشف والمخاطرة والحرب . كان عهد  
نهضة تتحد وتنتشر في الجدي وترى إلى التوسع ، لا تقع  
بقليل الحاصر ولا تقل القود واخدد ؛ وزمن شباب يولع بالقوة  
والجلاد ويرى بالانار والاقيد ، فهو لا يرضاها في الأدب ؛  
ومن ثم جاء أدب ذلك العصر غزير المسادة ملالط الباب مغزى  
الآه في جيشا بشى المواقف والمغاي ، سائلا بمختلف الأوضاع  
الأدبية والانداهب الفنية ، لم تنقد رجلاه تنقايد فية غير معارة ؛  
صل حين هيد أدبه الفرنسية بأوحداث الثلاث التي أثرت على الدوامه  
الابغمة ، اتضع الأدب الإنجليزي بخير ما في تلك الدوامه وصرف  
بلك أوحداث عرصه ؛ ولم يتقيد بأعاط خاصة في الشعر ،  
عما أصبح فيما بعد يسمى ، الأنداهب الشعريه ، بل زاد على استعمال  
كل ما في لغة الكسب أو القيس من لغة العامة واصططع بصرا الفاظ  
الغلات الأجنبية ، واشتق ما وافقه من ألفاظ . وأخرج هذا العصر  
الحاضر كبير شمر ، الانخير ، شكير ، وأجيب بونه أحد كبراه  
شرف سسر ، وسيد هذا العصر حتى انتهى بظهور علم نال من  
أعلامها هو ملنون

تصرم ذلك العهد المملوء بالحرية والنشاط والجرأة والعنوة ،  
وتلاء عصر كلاسي طويل ، بين أواخر القرن السابع عشر وأواخر  
القرن الذي يليه ، نحت فيه روح المعامرة والنطبع التي كانت متنبية  
في عصر اليزابث ، واستراح الناس إلى حياة المدنية ومتدنا ،  
وانغمر الأدباء في المعارك الأدبية فيما بينهم ، فكان نزاع بين كل من  
فريسن وأديسون وسنبل وديفو وسريفت ومعاصريهم ، بحثم نينا  
ومترق حيا ، ومعلن ثورة وصنتر أخرى ؛ وانغمروا كذلك في  
المشادات السياسية وانضروا تحت ألوية الأحزاب ، وشجهم رجال  
تلك الأحزاب على الانخراط في سلكهم والدود عن مبادئهم ،  
فكان سريفت في صف المحافظين ، وأديسون في جانب الأحرار ،  
وكان سنبل يختلف من هؤلاء إلى أولئك ، وخلا أدب ذلك العصر  
أو كاد من ذكر الطبيعة ومجاليها ، وحتى أولئك الأدباء الذين كانوا  
يرسلون إلى الأنظار الأجنبية ، لم تكن تحرك نفوسهم مناظرها  
الجديدة ، فكانوا يتناولون في رسائلهم إلى أصدقائهم في الوطن شتى

وتعج المدينة وسائل التفكير العميق والنظر الثاقب والطموح إلى  
المثل العليا ، وأسباب الإيذاء الأدبي القنى والجهد الأدبي المتص ،  
والنفى في ابتكار صور الأدب وأوضاعه ، والمخير كل الخير أن يأخذ  
الأدب من كلنا الناحيتين بتصيف ، والأدب الذي اجتمع له رحب  
التيعة وحرارة شعورها وجمالها ، إلى ثقافة المدينة ووسائل التوفر  
الأدبي فيها ، أدب لاشك بالغ من الرقي غاياته ؛ أما الأدب المنبدي  
يظل على صدقه وجماله قاصرا سذجا ، وأما أدب المدينة الذي بالغ  
في الانهار في جوما وأهمل جانب الصيعة ، فصار إلى العصد  
والاعلال لا محالة

ورومانية هي الصفة التي يبعث بها عادة لأدب الذي يؤثر  
جانب الطعة ، ويجعل بمظاهر عبادتها والتأمل في طواهرها ووصف  
شامعها والسبح في آفانها ، يؤثر كل ذلك على اللفظ فلا يتم بهذا  
إلا قدر ما يخرج من إضاح اغراضه ، وعلى صباه امدنية فلا  
تستغرق شئون السياسة وعلاقة رجلاه ورجاله بلاطو لحرب  
كل جهده والنعاه ، ولا يصرفه الحاضر عن الولوع بالماضي والتأمل  
فهو من المستقبل ، ولا يب أن ذلك لا يعي إمامه لجانب الحضارة  
والثقافة ، بل هو بها شديد الولوع ومدرس مذهبها واستقبلها  
شديد التقى ؛ والكلاسية هي النعت الذي يطلق على الأدب الذي  
استغرقه في المدينة وشغلها عن جانب الطبيعة والخير قبحارجله ، في  
مجتمعهم وسدياتها ومعاركها البسيطة والحولية والشخصية ، وآثر التأني  
في اللفظ والشكل الأدبي وكسكت العاطفة لخل محلها بالذكاء والبراهه  
والدقة ، ورضي بمجالات الدول وحده اغراضه ، وكل ما يك صفات  
ولوازم لغايه للمجتمع الذي ومكس منه في الأدب

وقد كانت الصفة الرومانسية هي الغالبة على الأدب الإغريقي  
في عهد عظمت ، لأنه ترمع في مجتمع قرب من الدابة ، وفي حياة  
شديدة النشاط مطردة الحركة ، نجش بالمغامرة والجلاد ، وفي حرية  
في الفكر والسياسة . أما الأدب اللاتيني فكان أكثر اصطفا  
بالكلاسية لأنه لم يبع ذروته إلا في ظل المسكة المظلمة والامبراطورية  
الموطدة المستقرة . فكان أدب مدينة وثقافة متافقة ، واشتهر أعلامه  
كفترجين بأحكام الأسلوب والشدت بمبادئه وتقاليده أدبية خاصة ،  
وما زالت إبداءه مؤيد وإياد فريجل موضوع نقالة من هذه الناحية .  
وكان أدب ، لا يجزيه أكثر احتمالا باللاتينيين واقداه بهم في العصر  
الكلاسي في الأدب الإنجليزي ، كما كانوا في عهد الرومانس إميل  
دي البرنار ، وأكثر تقنيا بآدوهم ، وبعدم اخلاص لأدب المردى  
على الأدب البرماني فقد هذا العصر الرومانس الذي أصبح في

والعهد الراشدي وصدر العصر الأموي : في تلك المهود وكان المجتمع العربي أدنى إلى المساواة والتدنى ، وكان الأدب مرسل السجدة صادق التعبير عن خبايا النفوس : من حزن وطرب وله ألم ، وحسب وحسن وحماة ووصف ، خالياً في أكثر أنواعه من مظاهر التكافؤ اللغوي أو العمل في المعنى أو الصنع في الموضع . وما تزال لحكم بعض الأعراب والأعرايات ومراثيمهم ، وحاسيات قطري بن الفجاءة وغزلات جميل وقيس ، وروحه في الفرس وغبطة شامة ، لصدورها عن طبع سليم وشعور حسيم ؟ هذا على رغم بساطة ذلك الأدب وخطوه من مظاهر التشقق والتعقيد في التكسير

تجرم ذلك العصر بطول عهد العرب بالحضارة والثقافة ، ومهدت حضارة المدينة وثقافتها من آليات القول ودواعي النظم ووسائل التضمن الأدبي ما لم يتوفر في البداية ، فبما أن ذلك أدب جديد يعبرق أدب العصر الثالث تصدق مواضع وعحق نظرية ووفرة محصول ، ونحلي ذلك في غير آثار ابن الرومي والطائي والمليح والمعري ، والملاحظ والنسج والمزج وأصراهم . على أن الأدب في طوره هذا يعبر في جو المدة أصاراً تاماً ، فكان هذا عهداً كلاسيكياً صميمياً ، لا يذوق الأدماء تدريجاً باللفظ ، واحتجازهم به ، ثم استلذذهم ألهمهم له وللأوضاع والمادى الموروث عن المتقدمين ، وحددت مواضع القول رويداً . وبدأ وكلمها التكلف والاعراب ، تجمع الأبناء حول مواضع الأمرام ورجال السياسة والحكم والحرب ، وخاصواهم ومشائخهم ، وتشاخواهم أنفسهم فيما بينهم ، وهي مشاينات تدركها بحملات سريفة ودروس على الزوراء والقواد في عصرهما ، وحملتهما على غيرهما من الأدياء ، فمن هجاء الوزراء قول دعبيل في وزير المؤمنين

أولى الأمور بضيعة وعباد أمر يدير أبو عباد

يسطو على جلالة يدواته فصيح بدم ونصح مداد

ومن تهاجي الشعراء قول ابن الرومي في البحرى ،

أف لأشياء يأتي البحرى بها من شعره الثوب بعد الكسوة الثوب

البحرئ ذوب الوجه لفرقه وما عهد ما ذوب الوجه ذا أدب وقول المتنبي في معاصريه :

أى كل يوم تفت صنى شوير صعب بقاريني ، نصير بطاول ؟

وكم جاهل في وهو يجهل جهله ويجهل على أنه في جاهل

في ذلك العصر الكلاسي الطريل أعرض الشعراء إعرافاً يكاد

يكون تاماً عن الطبيعة وحديثها وجمالها ، وأقلوا على حياة المدينة

أى إنبال . وما منهم من له لعل أبعد من أن ينال التجاع فيما تنبئه

المواضيع ماعداها . واهتم أدياء ذلك العهد باللفظ كل اهتمام وقدسوه صراحة على المعنى ، وجعلوا الشعر ألفاظاً لا يتعداها ومراصيع لا يتخطاها ، وانحدوا للشعر ورثاً واحداً مزدوح القافية لم تكد أحد نظم في سواء ، وقدسوا المتقدمين من أدياء الإغريقية واللاتينية وتقادحوا ، واهصعوا لمبادئهم أضيافاً أضيافاً ؛ وبهذا كله ضاقت حدود الأدب ضيقاً شديداً ، وأرهقه التكلف وهدخته القيود ، فسار إلى الانحلال

وزعم هذا المذهب الكلاسي الذي بلغ أوجه على يديه هو بوب الذى قال العاية من إحكام اللفظ ، وقد قال عنه بعض مترجيه إن شعره ليس إلا شراً جيد النظم ، وذلك حتى : فهو يتناول في شعره مواضع هي أقرب إلى الشعر وأبعد عن الخار والناشورية ؛ وكانت يسمى بعض قصائده ومقالات ، ومنها مقالته في النقد التي نظم فيها مبادئ المذهب الكلاسي في الأدب وقدمه ، فظلت مرجعاً لمن تلاه من شعراء المذهب ، ومنها يقول : وتعلم إذن التقدير الحق لما من المتقدمين ، صفاكها هي عماكها للطبيعة ، فذلك المادى القديمة — اننى إنما اكتشفت ولم تفتقر — إن هي إلا الطبيعة ، غير أنها الطبيعة منتظمة ، مهيبة ، ، وقد ترجم بوب إليادته هو هو بوب ترجمة يسيها معاصروه ، ولكننا لم نذكر لأن أو بعبارة أخرى : هو هو بوب ترجمة صحيحة لشعر هو ميروس ، إذ كان من المسجل على أدياء مشع بالروح الكلاسي أن يخص إلى روح الشاعر الإغريق روماني ، ثم دبت في المجتمع الإنجليزي روح جديدة ، واتسعت الأدب الإنجليزي من حمله باطلاعه على آداب الأمم الأخرى الناهضة كالآداب الألمانية ، والعودة إلى صدر الطبيعة الرحب الحافل بالأسرار والحياة والروحى تخضع كل ذلك في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل الذى له عن نهضة رومانسية جديدة فكتت الأدب من عهده وسبب الشعر من عهده ، ورحلت آفاقه ونصت جرائه ، ودعت به في آراء الكرون والطبيعة والانسانية ، وأبحت هذه النهضة جبهة أخرى من أدياء الأدب الإنجليزي : أنجبت رندزورث وبليك وكولردج ، ثم بيرن وشلى وكينس ثم تينيسوت وبراونج ، عدا من أخرجت من أدياء النثر الذين جاء نثرهم حافلاً بمظهر النهضة الجديدة ؛ ولا غرو : ففي المهود الرومانسية يتجلى نروح الشعرى حتى في النثر ، وفي المصور الكلاسيكية يفيض الروح الشعرى حتى في النظم ؛ وما تزال تلك الرعة الرومانسية ملحوظة في لأدب الإنجليزي ، على ما داخله من نزعة واقعية ، وإقبال على درس مسائل المجتمع كافة

والعصر الرومانسي في الأدب العربي هو ولا شك عصر الجاهلية

الكثيرة التي أهملها ، وهو لم يكن يتأثر فيتصل بأدب العامة وأفاميص  
الزواجر والزراعة ، التي تنغم فيها لسانهم الطيبة والبساطة والشعور  
الصميم ، وهو لم يكن يرجع إلى ما مضى الرومانسي الذي سقطت  
الإشارة إليه ، فيقفز فيه نظرة حرة مبهمة ، تستخلص المآل وتنتظر  
من خلاله إلى حقائق الحياة ، إنما يرجع إليه طمنا للاستلحاح واللفظ ،  
دون المعنى والموضوع ، كان يسهو كثر لغة فصيحة الأساليب والألفاظ  
لا كثر حقائق منزعجة من الحياة الصميمة ، فاذ طر إلى المعاني حاول  
حكايتها وتقليدها تقليداً كاملاً على ما هي عليه ، أي حاول الأدب  
أن يحيا في أدبه حياة النبوة ويغفرهم شعورهم كله ، وكان الأجنس  
أن يبتد ذلك جميعاً ، ولا يهتم إلا صدق تصوير أولئك المتعلمين من  
شعورهم ، وبحسب صدقه في تعبيره عن شعوره الصحيح ، في عصره  
وحجائه الخائفين لما كان قله

فل هذا المذهب الكلاسي التقليدي ساءل الأدب العربي ، يقلد  
المتأخر المتقدم ويريد عليه تقييداً وتضييقاً في عبارات القول وأوصافه ،  
مادام الأدب محجوراً عن غيره من الأدب بعيداً عما جعله أو تجاهه  
من حقائق الحياة والأدب ، حتى أتيح له الاتصال بالأدب الغربية  
في العصر الحديث ، فصعد من غفرته ونفض عنه تدريجاً هذا التقليد  
والتقييد المذهبي والمفتوى ، وتفنن بحقائق الكون ومحسن الطبيعة  
التي كانت غنياً في شغلهم ، وتناولت في المواضيع التي كان حرمها عن  
شعره ، ودجلة تشع عن عصره الكلاسي الطويل ، وأشرق عليه فجر  
نهضة رومانسية جديدة

فقرى أبو العصور

## رسالة

### في بلاد العريسة السعيدة

تأليف : نزيه مؤيد العظم بك

وصف مسهب لبلاد اليمن وسبأ ومأرب ونصوص  
المعاهدات التي عقدتها الدول مع اليمن يقع في ٤٤ صفحة  
من القمص الكبير مزدان بالصور وهو الكتاب العربي  
الوحيد في بابهِ ويطلب من : —

مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه

بمصر سيدنا الحسين بمصر

ثمن النسخة ٣٠ قرشاً عند أحجرة البريد

لأنها من أصاب القذة والمنعة والصبرة ، فكان منهم طامح إلى  
ملك كالنبي والشريف الرضي ، وحريص على الوزارة كالمصاحب  
وابن العبد ، وراغب في الولاية كطلحها كالمطاني وقصر عنها كابن  
الرومي ، ومنعطف بالحظوة والمناصرة كأي الفتاحة والحقري ، وغير  
هؤلاء وأولئك من سعوا سعيهم ولم يباو أمثل شهرتهم ، ومن طمحو  
فيها هو دون ذلك من تمتاع الحياة ، وظفر ذلك كله فراه في العصر  
الكلاسي الانجليزي سالف الذكر : فقد قلب درس بين الأحزاب  
وحرص على الخطوة في البلاط . ونسج أديسون في المناصب حتى  
صار وزيراً للعارضة ، ولم يسع سويته بما تولى من مناصب في  
السياسة ، وكان يحافه في مطامعه المبدء أحد أسباب نفوذه وتنازله  
وتخلت هذه الصفة الكلاسي في الأدب ذاته : حدثت مواضعه  
وتصورت على ما اتصل بأحوال القريب من شؤون الحياة في المدينة ،  
وأهملت المواضيع الرومانسية الصفة ، كالإلهامات إلى الماسمي  
واستعراض حوائث الطرفة واتخاذها مادة للظم والثر ، ومعالجة  
غرافاته واستلهاها ما بها من معاني الجمال والمظنة والبطولة ، وأهمت  
أحداث الرحلات وأوصاف البلاد البعيدة والأصناف المجهولة ،  
ما وجد منها في الحقيقة وما يتوهمه الشاعر ، وكشف الخيال  
ونبت آثاره من عالم الأدب .

خلا الأدب العربي في ذلك العهد من كل هذه الجاهل أصبح ، وهي من  
صميم الشعر ولرب الفن وجوه الأدب ، انحصر أموره وتعمد  
بالتفافة ، وإنما ركب هذه المواضيع الجليل للأدب العام ، فحل  
الأدب القصص أدباً كلاسيماً وأوصاف الأدب العام هو الممثل الرومانسية  
دام ذلك العصر الكلاسي الطويل في الأدب العربي طوالت عهد  
ارتقاء الأدب ، أي رعاة ثلاثة قرون ، ثم طوالت عهد انحطاطه أي  
إلى العصر الحديث ، لم تمعه خلال تلك الأجيال المتوالية نهضة  
رومانسية تخفف من ظرومه وتصلح من فساد ، وتقيم ما أخرج من  
سادته الأدبية ، وتعود به إلى الطبيعة التي هجرها واستغرق في النوم  
في أحضان المدينة : لم تبعث فيه تلك النهضة التي أبعثت في الأدب  
الانجليزي في أعقاب القرن الثامن عشر ، حين بلغ العهد الكلاسي  
مداه من التحكم في أساليب الأدب . وبلغ الأدب اندرك من الاستغاف  
والإعمال ؛ ذلك لأن الأدب العربي كانت تموز تلك القوالم  
التي تساعد على النهضة وتعاون على الرجوع إلى الطبيعة وتنتج الميل  
الرومانسي ، فكان استمرار النزعة الكلاسيكية المتحدة في الأدب  
أكبر أسباب تدهوره الطويل .

فالأدب العربي لم يكن على اتصال بأدب أجنبية يأخذ عنها  
حب الطبيعة وإشراق البساطة ، ويقتف به علاقه عليه ، إلى حقائق الحياة

# الرومانسية

بقلم : يوسف اليوسف

## اولاً - النظرية الرومانسية

إذا كانت الركيزة الأساسية للرومانسية هي تسفيه العقل كما كان في مقدوري أن أعيده أصولها الايديولوجية الى مارتن لوتر الذي ألف أن ينعت العقل بلفظة «الداعر» \* بيد أن جذع الرومانسية يمتص نفسه من بعض فلاسفة القرن الثامن عشر ، لاسيما كانط الذي أقام قطيعة بين العقل والواقع ، وكان في ذلك يقدم رداً لا مباشراً على فلاسفة عصر التنوير الذين ذهبوا الى أن الواقع شفاف أمام الوعي \* وعلى الرغم من أن هيجل قد رأى في قوله كانط هذه امتحاناً للعقل ، فإنه قد يظل يهوم بين العقلانية

واللاعقلانية ، التي تتبدى في انطلاقه من الفكرة الخالصة ، في حين يتبدى حتمية العقل في إقامة الفكرة ، لروح ، الوعي ، كأساس للواقع .

ولئن توخينا خصيصة تمتاز بها الحقبة الرومانسية عما عداها من الأحقاب الأدبية فإن بوسعنا إيجاد ضالتنا في القداسة التي أحيط بها الخيال وفي الأهمية التي أضفيت عليه وانيطت به ، إذ طرح الخيال كبديل.

\* ملاحظة : في كتابتي لهذه المقدمة غير الكافية ، استمعت بالمديد من المراجع ، وكان أبرزها كتاب الصبح موديس باورا ، « الخيال الرومانسي » .

عن عقلانية عصر التنوير \* والحقيقة أن الحركة الجديدة لم تكن لتكتب لها الولادة قبل أن يصبح الخيال نسوة للنظرية الشعرية ، وقبل أن ينبد المفهوم القديم الرامي إلى أن الشاعر شارح أكثر مما هو خالق ، ولا وظيفته له إلا تبليغ الظواهر وقد حفر بها أكبر قدر ممكن من الحقيقة - ولقد جاء هذا الإيمان بأهمية الخيال كجزء أساسي من الإيمان بالذات الفردية ومن الاعتقاد بأن كل كينونة إنسانية هي عالم قائم بذاته ، مع أنها في الوقت نفسه تنطوي على الكل وتحتويه - فأيقن الشعراء أنه لا يجوز التضحية بالخيال على مذبح التبصر والحس العام ، وأن قوة الشعر يشتد عنفوانها عندما تعمل بواعث الخلق دونما أغلال تصفدها وتعيق حركتها ، ولن ترقى هذه البواعث شيئاً من حرية الحركة إلا عبر بلورة الرؤى السريعة الانفلات .

اتيح لفلسفة « لوك » أن تحتل مكان الصدارة في الفكر الانجليزي طوال قرن برمه ، لاسيما زعمه أن

العقل ساحة الإدراك « ملبي » بالكلية ، لا بل هو مجرد مسجل للانطباعات الخارجية ، أو على حد قوله هو « متفرج كسول على العالم الخارجي » . ولا يتواءم هذا التفكير الفلسفي إلا مع القرن الثامن عشر ، قرن انبعاث العلم بحض من الرأسمالية المختصرة عهد ذاك ، وهو الانبعاث الذي وجد له في نيوتن لسان حال - وادى الجري السريع وراء البخار والآلة البخارية إلى تفسير الكون على يد الفلاسفة والعلماء تفسيراً ألياً يحط كثيراً من قيمة الذات الإنسانية ويهمل ميولها ومشاعرها وتحسسها لهذا الكون الواسع - وبلغ الأمر بنيوتن أن فسر وجود الله نفسه تفسيراً ألياً حينما زعم أن ثمة بالضرورة مهندساً يقف خلف كل آلة عظيمة - فأصبح الدين مسألة محض عقلانية تأبأها النفس البشرية الميالة إلى البساطة . والانسان يفرغ إلى تناول الدين كمسألة شعورية لا ذهنية ، مسألة طقس لا منطقية ، أو لنقل هكذا اعتقد الرومانسيون .

لقد أثر لوك في شعر المرحلة السابقة على الرومانسية ، أو مرحلة العقل The Age of Reason ، بنظراته ، الذاهبة الى ان الشعر مجرد حصافة ، وبأن وظيفة الحصافة هي صهر الأفكار في بوتقة الوهم بنية انتاج صور متمعة ورؤى محببة لا علاقة لها بالحقيقة .

وتكمن خطورة هذه النظرية في أنها تسلب من الشعر الوشيجة الاساسية التي توثقه بالحياة ، فكان لايسد للرومانسيين من نبذها وطرحها في سلال قمامة التاريخ . ان نظام لوك الفلسفي - وفقاً لمذهب الرومانسيين - يجرد الذات الانسانية من قيمتها ، لأن العقل هو نواته وعامله المتحكم بالكون . ( بيد أن لوك رقد الرومانسية - ولو قليلا - حينما أكد ان أعمال الطبيعة في أزهد جزئياتها تشهد على الله بما فيه الكفاية - فلقد أخذ الرومانسيون هذه الفكرة وطوروها الى حد أنهم لم يكتفوا باتخاذ الطبيعة

دليلاً على الله بل وحدوا بينها وبين الله في كل لايتفصم ) .

واسهم لوك أيضاً في تطور الرومانسية عن طريق مناداته بالمبدأ التجريبي Empiricism الذي يعطي الفرد أهمية لم تكن تعطى له في عصر العقل كما ينفي وجود حقائق ثابتة وهذا ينسف الأساس الذي تستند اليه فلسفة الكلاسيكية المحدثه التي جاءت الرومانسية لتثور عليها .

والحق الرومانسيون على أن الفعالية العقلية الأكثر حيوية بين كافة فعاليات العقل الأخرى هي الخيال، وذلك لأنه حين مصدر الطاقة الروحية، ولأنهم إبان ممارستهم إياه يشاركون من جهة ما في النشاط الرباني . فهو عالم الأزلية المطلق والأبد ، والصدر المقدس الذي تؤوب اليه بعد فناء الجسد الأرضي ؛ وفي ذلك العالم الوطيد تكمن الحقيقة التي هي أزلها عين ذاتها ، حقيقة كل شيء نراه هنا منعكساً في مرآة هذه الطبيعة المتقلبة ،

وتشريعاً ، ويكيلون لها شتى ضروب  
الاتهامات كالانهزامية واللاشفعية ، وما  
الى ذلك من امور . واهم وصمة عار  
الصقت في جين الرومانسية ان الخيال  
يخلف حياة الواقع وراءه كيهود  
امامها . فما يدع الخيال في عرف  
خصومه الا مجرد أوهام منفصلة عن  
الواقع . وبلغ الامر بالفيلسوف  
الايطالي « دلاميراندولا » أن « سمه  
حالة مرضية ، وبهذا يفندو المتمسك  
به من قووي الفوثة العقلية » . وارتكز  
هؤلاء الاخصام على رأي « بيكون »  
الرامي الى أن الخيال قد يقيم في  
الطبيعة ارتباطات وانفصالات لا أصل  
لها ، وبذا لا يسهه القيام بأكثر من  
مزينة واهتعاد عن الواقع ، فلا يصلح  
والحالة هذه كأساس للتفكير .

ولكن الرومانسيين آمنوا بتخصص  
مبتكراتهم في بحث الواقع ، الامر الذي  
من شأنه ان يعضدهم ساحة الخلق  
والابداع . ومع أن اسلوبهم ليس  
اسلوباً تحليلياً ولا تركيبياً فانه يوغل  
في ثنايا الكيانات والوجود الواقعي .

في خمرة الأبد الحقيقية ، في الخيال  
الانساني . فالخيال في مذهب بليك  
هو الله حينما يعمل من خلال النفس  
البشرية . وينبثق من هذا أن كل  
ابداع تأتي به النفس هو شيء  
مقدس ، وأن في الخيال وحده تتحقق  
طبيعة الانسان الروحية تحققاً نهائياً  
وكاملاً . أما عند كولردج ، فالخيال  
هو المحرك الاولي للدراك ، وهو  
ضرورة الخلق الأبدى في العقل  
المحدود . وتراه يعده تزاوجاً يقوم  
به الشعور العميق والفكر النفاذ ،  
ويرى فيه هبة الأصالة في التسامي  
وعشق العالم المثالي ، « هذا العالم  
الذي قشمت فيه العادات كل بريق ،  
وأحمدت كل جذوة » . وجففت كافة  
قطرات الندى » (١) .

وتصدى أصحاب النزعات العقلانية  
والعلمية والواقعية الى هذه النظرية  
في الخيال وراحوا يعملون فيها تجريباً

(١) كولردج . « سيرة أدبية » ، المجلد الاول ،  
ص ٥٩ .

وهم يباشرون عملهم وفي نيتهم البحث في الحقيقة ، ولكنها حقيقة تختلف عن صوحيبتها الفلسفية والاخرى العلمية ، لانها المعطى الذي لا يمكن تفسيره الا من خلال نمط خاص من الاستبصار او الحدس . وبهذا يتطابق الخيال والاستبصار تطابق هوية ، مما يمكن الرومانسي من أن يتمتع من نبع مواهبه الخلاقة ساعة العمل ، ويستمد افكاره من احساسه بتموض الكائنات ، ويصوغ معطياته على هيئة تجليات شعورية تستجلي ما كان قاتماً كامداً قبل الابداع ، فتلتئم الصورة لتجلو ما التبس في النفس .

وهكذا هذا الانسان شيئاً أكثر من آلة مفكرة في عالم آلي ، ولم يعد يرضيه أن الحقيقة شيء يمكن للعقل الاحاطة به ، كما تعسر تلك الاحاطة على الحس العام . والعالم الذي نعيش فيه ليس آلة جامدة ، بل كائناً حياً ، والخالق لا يكمن وراء العالم بل يعيش فيه ، وفي ذواتنا ايضاً ، وملكوته يتوضع في داخلنا . والشاعر انسان

يتكلم لكافة البشر عن انسانيتنا المشتركة، ومن خبرات القلب البشري، ويعبر عن ذاته الداخلية التي هي في صيرورة دائمة التشكل . وهذا يعني ان سر الحياة لا يرقد في الدماغ بل في القلب ، وأن الحقيقة ليست في التذهن الواعي بل في الادراك البديهي السريع الانفلات . وينبغي اعتناق الروح الانسانية وتحريرها من طغيان كل ما هو خارج عنها . والحياة الداخلية ( حياة الذات ) وحاجاتها ليست متماثلة لدى الناس جميعاً ، فلا يتطابق اثنان من البشر مهما يتماثلا .

وفي المانيا أخذ « كانط » ينهج نهجاً جديداً بتوجيه ضربات للعقل من خلال نقده له ، وبتأسيس المثالية الاخلاقية الداعية الى اعتبار الانسان قيمة في ذاته ، وغاية لا وسيلة ، الأمر الذي يناسب الرومانسيين الباحثين عن عالم غير عالم الواقع الارضي المتقلب . وطلع « شلنغ » ، الشاعر الفيلسوف على العالم بفكرته العزيزة على كل من ينحو نحواً رومانسياً ،

تقع منها موقع القلب ، ولكن هذه النزعة الفردية لم تنس أن تؤكد على نقطة شديدة الحساسية في الادب الرومانسي، وفجواها أن الناس مختلفون عن بعضهم بعضا ، وأنهم جميعا متشابهون . وفكرة التفاوت بين الناس كانت قد صدرت عن « روسو » الذي أكد في « الاعترافات » على أنه يختلف عن كل من رآه ، والذي وضع مقالا كبيرا يحمل عنوان « أصل التفاوت بين الناس » .

ولم يكن هذا هو الاسهام الوحيد الذي قدمه « روسو » للحركة الجديدة ، بل خدمها الخدمة الجلي حينما راح يبنى فلسفته على أساس من عبادة الطبيعة ، وحينما أخذ بتربية « إميل » على الطبيعة أيضا ، حيث حرم عليه أن يقرأ شيئا سوى سفر الطبيعة وحدها قبل بلوغ السنة السادسة عشرة من العمر . والكتاب الوحيد الذي سمح له بقراءته هو « روبنسون كروزو » لأن بطله يعيش حياة الطبيعة بكامل أبعادها وحيدا في جزيرة نائية .

ومفادها أن الروح التي في داخل الانسان هي ذات الروح التي في داخل الطبيعة . فكانت ألمانيا ، بفلاسفتها وشعرائها من أمثال غوته ونوفاليس وشليجل - الذي قيل فيه انه أعرف الناس بالدروب المؤدية الى القوضى - رائدة هذا المنحى الجديد الأخذ بتقديس كل ما هو انساني وذاتي . بيد أن العقلية الالمانية الضبابية تمتاز بالقموض الذي لا يوائم النهج الانجليزي في التفكير المتسم بالوضوح والجلال .

ولما كانت ولادة الحركة الجديدة في أعقاب ثورتين (الفرنسية والامريكية) شددت كل منهما على الحريات بعامة والحرية الفردية بخاصة ، فانها تأثرت الى حد بعيد بهذا الاتجاه الثوري . فالفردية في الشعور والخيال هي التفسير الوحيد لكافة العناصر المشوشة في الادب الرومانسي . وتختلف الفردية لدى الرومانسيين عنها لدى العقلانيين في كونها فردية الذات برمتها ، وفي كون المشاعر والأخيلة

القوى المتواجدة في شخص ما ، متواجدة في جميع الاشخاص . وبهذا أكد الرومانسيون على الوحدة ، على الكلي ، مع تشديدهم على الخصوصية ، او الجزئي .

وفيما كانت الكلاسيكية الجديدة تقدر العقل ، أحلت الرومانسية القلب المطري في المقام الارفع فتحولت العاطفية الى شيء غني وغريب . وأصبح الشعور حقيقة ومعتدا ، وبذلك أعادت الرومانسية الى الشعر الحيوية الانفعالية التي كان عهد النهضة يعطي من شأنها . ولكن هذا الشعور يتسم اول ما يتسم بالفردية . فهو المرح والحبور والحب والشوق والخوف والمعاناة والقنوط ، وتلكم مشاعر مارسها الرومانسيون بحساسية روح الشباب ، فكانت الشوق الدائم للمحبة والسكينة ، والرغبة التي لا ينطفئ لها ظمأ ، والتي لا تحددها حدود ، فما تفضي الا الى الكتابة .

ومن اليسر علينا تفسير اهتمام الرومانسيين في الشعور ، كان هنالك

وتتلخص فلسفة الرومانسيين في الفردية بأن كافة البشر ولدوا أحراراً ومتفاوتين في الطبيعة الذاتية ، وينبغي على كل منهم تعقب سعادته الخاصة بطريقة خاصة . وتتطلب كرامة الانسان أن يهتم كل فرد بأصاليته وأن ينتحي بها بعيداً عن التقليد . فكل فرد واقعة فريدة . ولعل الأساس الاقتصادي لهذه النزعة المفرقة في الفردية هو النظام الرأسمالي السائد في غرب أوروبا عهد ذاك . **« لا حظ التملك وظيفان الملكية العاصمة هما اللذان دفعا ولت ويتمان الى القول : « ما هو لك فهو لك ، وما هو لي فهو لي » .**

والحياة عند « نوافيس » ، صوفي المدرسة الالمانية الرومانسية ، ليست شيئاً يفرض علينا من الخارج ، ولكن شيئاً نصوغه في الداخل . وبهذا أصبحت وحدة الانسان هي التطابق بين الانسان والاله ، اذ ان كلتا الذاتين مقدستان . فكما زعم امرسون ، ليس ثمة الا عقل واحد ، وبذا تفدو كافة

السريع الانفلات وومضات الرؤية  
والمعرفة النابضة من داخل السروح  
الانسانية . وهكذا كانت الرومانسية  
رد الفعل ضد التيار العلمي الذي بدأ  
يسود أوروبا منذ عهد بيكون . ولهذا،  
لا نعدم سبيلا الى الذهاب الى أن  
الرومانسية والصوفية سيان ، إذ  
كلتاهما تعاديان العقل من جهة ،  
وكلتاهما ثورتان سلبيتان تنتبذان  
مكانا قصيا من العراك .

ونحن وإن كنا نحترم رأي بليخانوف،  
ولا تساورنا رغبة في أن الرومانسية  
حركة بورجوازية ، حتى على الرغم من  
شعبها للصناعة الممتدة الى الريف  
كالسرطان ، وفقاً لرايهم . ولكننا  
نلفت الانتباه الى أن الرومانسية  
والاشتراكية الطوباوية كانتا الحركتين  
الوحيدتين في الفكر والأدب الانجليزي  
اللتين تمثلان موقف الرفض مما هو  
قائم . ان كلمة رومانسية تحمل  
بالنسبة الى ذلك العصر معنى اللامثال .  
حقاً ان احتجاجهم كان غير معقلن ،  
وانهم سعوا الى « عالم بعيد عن العالم،

بهمرون الذي حمل عبر أوروبا أبهة  
قلبه التازف ، وكيّس الذي راح يتكلم  
لغة القلب برقعة وكأبة ، واستحوذت  
على عقله أشكال من جمال الخرافة  
والطليمة . فلقد جاء في إحدى رسائله  
قوله : « انني لست متأكداً من شيء  
خلا قدسية الانعمالات الانسانية وصدق  
الخيال » . وكان ثمة شللي المستلهم  
عالم الحب والجمال الأفلاطوني المثالي .  
لم تكتف هذه المثالية الانفعالية  
والعاطفية بتذوق الجمال الذي يتذوق  
أمانا ، بل راحت تبذل قصارى  
جهودها لتبلغ الجمال العلوي . فنحن  
نبكي لأننا لا نسمنا معانقة المرات  
الفوقية، كما يزعم « ادجار الن بو » .

والشعور قيمة تتحقق بممارسة  
الخيال ، والحقيقة تكمن في الشعور  
والاستبصار الذي يسمو على الحس ،  
هذا الذي لا يسمه معانقة الحقائق  
العلوية ، لأنها تكمن خارج نطاق  
عمله . فالمعاني الحيوية للحياة  
البشرية لا يمكن بلوغها من سبيل  
العلم ، بل من خلال الانفعال والادراك

حيث تأتلف الموسيقى وشماع انقمر والاحساس لتصوغ كلاً « ، كما قال أحد شعرائهم، ومع ذلك فهو احتجاج . وفي تسفيهم للعقل احتجاج ، لأن العقل كان الخادم الأمين للرأسمالية المترسفة عهد ذاك . وخير قصيدة تخدم غرضنا هذا ( مسألة الاحتجاج اللاعقلاني ) هي « القرية المهجورة » لفولدمث . ففي رقصه للصناعة التي تقتحم بساكن القرية نقض المجتمع الرأسمالي ، مجتمع الآلة الذي أخذ ينظم الانساني على شكل آلة . لقد أحس الرومانسيون بصدق قول هيجل المشهورة : العقل غريب أمام منتجاته؛ وأحسوا بالاستعباد الذي تمارسه الآلة على الانسان فاحتجوا احتجاجاً عاطفياً وخيالياً على هذا النوع من العبودية . ولهذا أخذ احتجاجهم اللاعقلاني طابعاً عقلانياً ، لأن كل محاولة لاعلاء شأن الانسان فوق منتجاته هي مسألة عقلانية ، لا ريب .

### ثانياً - الشعراء الرومانسيون

استعوز الاعجاب بالثورة الفرنسية

على لب وليم وردزورث ( ١٧٧٠ - ١٨٥٠ ) ، مؤسس الحركة الرومانسية شأنه في ذلك شأن الغالبية الساحقة من المثقفين عهدذاك . ولقد صرح أن أعظم صدمة أخلاقية هزت حياته هي اعلان انجلترا الحرب على الجمهورية الفرنسية الفتية . ولكنه سرعان ما ارتأى أن فرنسا النابليونية لم تكن تبتغي تحرير الانسان وحماية الحريات ، بل هي تقتفي سنة فرنسا في عهد شارلمان الذي راح ينصب نفسه زعيماً على حرب أوروبا . فما كان من « وردزورث » الا أن هجر باريس بعد أن انفصل عن زوجته الفرنسية، وعاد الى موطنه وقد هيض جناحه . ولنا أن نفسر اهتمامه بالطبيعة كرد فعل على هذا الحبوط الذي منيت به آماله في الثورة الفرنسية .

تعود وردزورث في صدر شبابه على حمل آمال راقية حول مصير الانسانية، إذ اقتنع تحت تأثير روسو بأن الانسان طيب بالفطرة ، الأمر الذي دفع به الى الاعتقاد بأن الثورة الفرنسية

نشأ فيها • فلا غرو أن يقدو ربيب  
منطقة البحيرة شاعرا يجتذبه السق  
الطبيعة ويسيطر على مشاعره ما في  
الريف من انسانية واخلاق طيبة •  
فالحق أننا لو جردنا وردزورث من  
شعره المكرس للتغني بجمال الطبيعة  
وقداستها • ولتمجيد السذاجة  
والبساطة وتبجيل الحياة الرعوية  
والريفية لما أبقينا منه شيئا يذكر •

إن إحصاء البساطة لم يحفز على  
اختيار المواضيع البسيطة فحسب • بل  
وعلى انتهاج نهج بسيط في لغته وشعره  
أيضا • فالرومانسية في نحلته ليست  
سوى التعبير بلغة بسيطة عن مواضيع  
وأحداث بسيطة • لقد عرف في قصيدته  
المطولة ، « مكائيل » كيف يفرض على  
المسرد أن يحترم قصة راع ساذج  
يستوطن الوهاد والأكام • أما لغته  
فهي التعابير المصطفاة اصطفا من بين  
المقول والمحكي على السنة الرعاة  
والفلاحين وعامة الناس ، وهي انتقاء  
لما يوائم الشعر من الفاظ تتردد دوماً

خطوة هريضة نحو تحرير الانسانية •  
كما ألف أن يتطلع الى انجلترا كحامية  
للحريات ضد الاستعمار المتفلفل في  
معظم الأصقاع • بيد أن انجلترا ما  
لبثت أن خيبت آماله ، اذ انقلبت الى  
أكبر دولة استعمارية على الأرض •

لم يكن هذا الشاعر ليحب شيئا قدر  
حبه لانجلترا ، لاسيما انجلترا الريفية  
التي رأى في الصناعة الناهضة آلة  
تخريب لها • وبعث فيه - وهذا يلعب  
ميلا الى مهاجمة الإصلاح الذي لا يعدو  
كونه انتشارا للصناعة القتالة لكل  
ما هو ساذج وبسيط في الانسان ، مما  
جر عليه تهمة الرجعية التي وجهها  
اليه أرباب العمل وأصحاب الرساميل •  
ولعل التراجع الزراعي والرعوي أمام  
المصانع ومناجم الفحم وهباب المعامل ،  
هو ما حث وردزورث على التمسك  
بالطبيعة وتقديس كل ما هو ريفي ،  
فضلا عن تبجيل البساطة والسذاجة  
- الخصيصتين الأساسيتين لكل مجتمع  
زراعي • وثمة عامل هام آخر دفع به  
الى تقديس الطبيعة وهو البيئة التي

على لهاة الرجل العادي • وسر ذلك  
ايمانه بالرجل العادي •

وإذا ما حاول وردزورث أن يتفول،  
فإنما يفعل ذلك مشبهاً بفتاة ريفية أو  
نصف بدائية ، فلقد تعبدته براءة  
هؤلاء النسوة اللاتي لا يعرفن التمويه  
والصباغ ، الشيء الذي يذكرنا ، نحن  
العرب، بتفول المتنبي « بجاذر الأعاريب »  
وغير قصيدة تؤخذ مثلاً على غزل  
وردزورث بالريفيات هي تلك التي  
تحمل عنوان « لوسي » ، وإن كانت  
« الحاصدة الوحيدة » و « الفتاة  
الجبليّة » لا تقلان عنها شأنًا في هذا  
المضمار • وأهم ما يعمد الشاعر إلى  
تبيانهِ في هذه القصائد هو براءة  
الفتاة غير المتمدنة والتي ما تني تحيا  
على تماس مباشر مع الطبيعة • وكيفما  
يترك فينا هذا الانطباع ويحببنا به  
ويجذبنا نحو الفتاة موضوع القصيدة،  
فإننا نجدد يحفها بفشاوة من الأحلام  
ويترك على وجهها لمسات أخاذة من  
ريشته التي لا تدانيها ريشة في تصوير  
مثل هذه الشؤون • ولعل مما يبدل

له الشاعر قصارى جهده في القصائد  
الثلاث الأنفة الذكر هو خلق انطباع  
يخلفه في أدمغتنا فعواء أن الفتاة جزء  
لا يتجزأ من الطبيعة ، فالشمس و  
« شأبيب المطر » هي التي تنضجها ،  
والغاية والحرج هما اللذان يلفان  
منزلها ، أما مسكنها فكوخ يكمن بين  
الدروب المقمرة • ويشهد هذا الانطباع  
حينما يصف لوسي بأنها زهرة تحجبها  
الطحالب عن الأنظار • وما قصيدة  
هسلفه الفتاة إلا مأساة موحجة ، إذ  
يصيب موتها الشاعر بفجعة مؤسمة،  
فهى لم تعد لتعس أو تشمر ، بل  
« تدور مع الأرض في دورتها اليومية »

ومع أن « الحاصدة الوحيدة » و  
« الفتاة الجبليّة » لا تنطويان على  
الفجعة ، فإنهما لا تقلان روعة عن  
« لوسي » • ولدى قراءتك لأي منهما  
تتخيل أنك قمت بالروح في رحلة إلى  
أقاليم قصية وبعيدة • وهكذا تشعر  
أن كلاهما حلُم رائع وزاخر  
بالحالات النفسانية التي تتولد في  
النفس من الداخل • ويلفت انتباهك

عالم المثل الذي هبطت منه • أما الفقرات الثلاث المتبقية فتبين أنه على الرغم من أن الرؤية قد ولت ، فإن الحياة ما تني تحمل المعنى • وبهذا تكون القصيدة برمتها استجابة لأزمة وتمزية المشاعر أمام هذه الأزمة • وتكمن التعزية في أنه على الرغم من فقدان شيء ، يتعذر تعويضه ، فقد بقي له في المستقبل ، في الدار الأخرى ما هو أعظم •

وقصائد في القول أن القصيدة صوفية وطلوباً ، وما يشي استغرابي أن الموت سخر قواء كلها لهدم شعر وردزورث والرومانسية جملة ، مع أن اثنتين من أعظم قصائده على الإطلاق ، أعني « الرباعيات الأربع » و« أربعماء الرماد » ، تحملان الروح الصوفية لقصيدة « علائم الأبدية » هذه •

ولئن انتقلنا إلى كولردج ( ١٧٧٢ - ١٨٣٤ ) ، فيلسوف الحركة وأول مؤسس النقد الحديث ، وجدنا أنه ، وفقاً لما تواضع عليه النقاد ، لم يبدع إلا في ثلاث قصائد ، هي « كريستابل » ،

التعويض الذي يحمله وردزورث معه دوماً بعد القيام بكل رحلة من هذا القبيل • ففي « الاقحوان » يحمل معه صورة تلك الزهور التي تظل مطبوعة في « عينه الداخلية » ، وفي « العاصدة الوحيدة » يحمل معه أنغام الاغنية التي تشدوها الحساء العاصدة ، وفي « الفتاة الجبلية » يصرح بأنه يحصل تعويضه معه ، وأما في « دير تسون » فإنه يظل يتلفت نحو نهر الوادي الغابي أنى كان •

ولعل أعظم قصائده هي « أغنية في علائم الأبدية » ( ١٨٠٢ ) • ويوسفنا أن نقسم القصيدة إلى ثلاثة أقسام رئيسية : الفقرات الأربع الأولى تقدم أزمة روحية يعيشها الشاعر ، وتتلخص في أن « مجداً ما قد ولى من الأرض » ، أي أنه يتحسس مرور أيامه وتقدمه نحو الشيخوخة • أما الفقرات الأربع اللاحقة فتتفحص طبيعة المجد وتفسره بنظرية التذكر الافلاطونية الرامية إلى أن كل ما نتعلمه في هذه الدنيا لا يعدو كونه استرجاعاً لما عاينته النفس في

و« الملاح القديم » ، و « قبلاي خان »  
ولهذه القصيدة الأخيرة حكاية غريبة ،  
اذ ألفها الشاعر وهو نائم ، وحين  
أفاق وأخذ يتدوينها على الورق دق  
بأيه أحد الاصداقاء ، فاستقبله حقبة  
من الزمن ، ولما عاد الى متابعة التدوين  
كان قد نسي ما تبقى . وهكذا جاءت  
القصيدة مجزومة ، ولم نزل منها سوى  
أربعة وخمسين بيتاً .

وهي قصيدة لا تتعامل بالخوارق  
على ذات المستوى الذي تتمتع به  
شقيقتها الأخريان ، ولكنها مع ذلك  
محشوة بهذا العنصر الذي نستطيع  
تبينه في « المرأة التي تصرخ من أجل  
عشيقها الشيطاني » ، وهنا نلمس  
الجنس في القصيدة ، كما بين جون  
لفنغستون لويس الذي قرأ كافة  
المراجع التي ظن أن كولردج قد صدر  
عنها في كتابة القصيدة ؛ ونستطيع تبينه  
كذلك عندما يحاول الشاعر في الخاتمة  
أن يفقد روح أغنية بعد الانعتاق من  
قيود الطبيعة البشرية . وإيا ما كان  
الشان ، فهي تصلح نمطاً للشعر

الرومانسي الانجليزي الشبيه بشعر  
الخوارق الألماني ، الذي تأثر به  
كولردج بحيث أصبح خصوصيته  
المميزة . وسر التشابه هذا هو نوعتها  
نحو تجريد العنصر الخارق ، الأمر  
الذي تتسم به الرومانسية الألمانية  
بخاصة ، والعقلية الألمانية بعامه .

وحيث بنا أن نذكر في هذا المضمار  
تلك الرؤية الثابتة التي بينها  
ريشاردز في كتابه « مبادئ النقد  
الأدبي » (ص ٧٠) ، حين قال بأننا  
نملك أن نجد في الكتاب الرابع من  
« الفردوس المفقود » ، ملتون، وضمن  
« الأسطر الستين التي تبدأ عند سطر  
٢٢٣ » ، مصادر للكثير من صور  
وعبارات « كبلاخان » - وثمة مصادر  
أخرى للقصيدة ذكرها كولردج نفسه .  
ولقد قدم ريشاردز بعض هذه الأبيات  
وقارنها ببعض أبيات القصيدة ، الأمر  
الذي لا يترك مجالاً للريب في صدور  
كولردج عن ملتون . وبوسعي أن  
أخمن أن كولردج كان يهجم أثناء  
نومه بأبيات ملتون الستين هجساً

ولقد ارتأى أن التحرير الوحيد  
للإنسانية يكمن في هدم العروش -  
واسمع ما يقوله في « دون جوان » :  
« لأنني سألقن الحجارة - أن تغضب  
في وجه طفاة الأرض - ان وسمني الى  
ذلك سبيل » .

وإذا كان « دون جوان » هو العمل  
الذي يظهر بايرون في أنقى تجلياته،  
لدمجه الموسيقى بالحكمة والجمال  
المذهب ، فإن شعره الغنائي ذو شهرة  
واسمة بين الوجدانيات الانجليزية ،  
على الرغم من افتقاره الى عذوبة شعر  
شلي ، والى تلك اللمسة العبقريّة  
التي تسم الشعر الغنائي الرفيع .  
وتعد قصيدته « تمشي في جمال »  
واحدة من أبهى القصائد الفنائية في  
الشعر الانجليزي . ويتصف نتاجه  
جملة بالخيال النصب والذكاء المتألق  
والاسلوب الأخاذ . ولكنه مع ذلك  
يبقى ( من وجهة نظري الخاصة على  
الأقل ) أدنى من معاصريه العظام .  
ويبدأ شلي ( ١٧٩٢ - ١٨٢٢ )  
أنداده جميعاً من حيث العذوبة .

مسيطراً على قواه العقلية ، وحينما  
خرج هذا الهاجس من دماغه بعد ،  
أو إثر ، الاستيقاظ ، فإنه قد أخذ  
شكل قصيدة جديدة . وبوسعي أن  
أخمن أيضاً أن نفس الشاعر وقدرته  
على مواصلة النظم قد توقفت تلقائياً  
لأنها استنفذت ذاتها ، وهذا يعني أن  
القصيدة قد جاءتنا كاملة وأنه لم يضع  
منها شيئاً ، على حد زعم الشاعر .

إذا كان وردزورث وكولردج ولام  
ودكونسي ، وغيرهم أيضاً ، هم شعراء  
البحيرة ، فإن ثلة أخرى من الرومانسيين  
قد أثرت الحياة خارج إنجلترا .  
والغريب في أمر أفرادها أنهم جميعاً  
ماتوا شباناً .

كان اللورد بايرون ( ١٧٨٨ -  
١٨٢٤ ) روحاً ثورية بكل ما للكلمة  
من معنى ، فقد أيد الثورة الفرنسية  
وأعجب أعجاباً شديداً بنابليون بونابرت  
وكرم له الكثير من قصائده . والأهم  
من هذا كله أن استشهد في حرب تحرير  
اليونان من يبر العثمانيين ، فقد مات  
بنوبة قلبية ، ولكن مات تحت السلاح .

ريضا هي يايرون في ثوريتة وقصيدته  
« أغنية الى رجال انجلترا » خير دليل  
على ذلك :

يا رجال انجلترا ، لماذا تحرثون/  
للسادة الذين يغفلونكم في الوحل •  
وفضلاً عن كونه شاعر الشباب  
الحساس ، فان مما يتفق عليه النقاد  
انه واحد من أعظم شعراء الفئائيات  
في انجلترا • وهو متأثر بوردزورث  
والأدب اليوناني ومتأثر إيطاليا  
الشمس • وتسود أشعاره شهتان  
متقاربتان : ميله للحرية ورؤيته  
للحب كعامل من عوامل تقدم الانسانية •  
ولكن تعامله مع الطبيعة يفتقر في  
الغالب الى إلفة الأشياء العامة ، الأمر  
الذي لا يميز كيتس • والأهم من ذلك  
كله أن نهجه في التعامل مع أخطاء  
العالم هو نهج غنائي مبني على المحبة ،  
وليس على النزعة الهجائية التي قد  
تمليها الكراهية • ولذا كان شعره  
سويًا ومتألقًا بالبهاء وغنيًا بالجمالية  
الخلقة ، وكذلك معبراً عن مثاليته •  
وأبرز أشعاره الطويلة : « الملكة

ماب » ، « الامتر » ، « ثورة الاسلام »  
ومسرحية غنائية هي « يروميثوس  
حليفاً » ، ومسرحية تراجيدية تحمل  
عنوان « سنسي » ، وله مراثية كتبها  
بمناسبة وفاة جون كيتس • وعنوانها  
« أدونيس » ، وأرى أنها من بين أروع  
الشعر الرثائلي في الآداب العالمية •  
ومن الفئائيات المشهورة له ثلاث :  
« أغنية الى قبرة » و « أغنية الى الريح  
الغربية » و « الغمامة » •

ومف أحد النقاد « أغنية الى الريح  
الغربية » بأنها « أغنية الأغاني » •  
انها حقاً تروية العصر الرومانسي •  
في الفقرة الاولى يرى الشاعر في الريح  
قوة تدمير واستيقام في آن معاً ،  
فالاوراق الميتة تنساق أمامها ، غير أن  
بدور المستقبل تترنح هي الأخرى •  
وفي الفقرة الثانية تستمر فكرة الريح  
كقوة تدمير • ويشبهها الشاعر بجدول  
كما يشبه الغيوم بالاوراق الميتة ، أو  
برسل المطر والبرق ، وبسنة راحلة  
كذلك • وفي الفقرة الثالثة تستمر  
فكرة الريح كقوة تدميرية ، فهي تمر

فوق البحر المتوسط وتسحق الصور على صفحته ، وعلى الأطلسي فترتعد النباتات في قاعه . أما الفقرة الرابعة فتتقل موضوع القصيدة من الطبيعة الى حياة الشاعر من خلال أوراق الشجر والغيوم والأمواج . ويتسع الموضوع في الفقرة الرابعة ليشمل الانسانية برمتها ، ولكن الريح تلعب هنا دور قوة الصيانة . فالشاعر أشبه بقيثار يعزف للانسانية ، وأفكاره تفهم لتستولد أفكاراً جديدة ، أو تتشظى كالشرر بين البشرية . وتغدر شفتاه بوقاً للأمل والبشارة بعجز جديد للانسانية جميعاً .

لست أقدر أن أفاضل بين شللي وجون كيتس ( ١٧٩٥-١٨٢١ ) ، لما بين الشعارين من تماثل . وقد يسعني أن أذهب مع الداهيين الى أن كيتس كان أكمل الرومانسيين ، أي أشد رومانسية . انه الباحث دوماً عن الماضي الرومانسي بلهفة ، وهن المسرة الكامنة في الجمال ، وهي ما وجده في الماضي الغابر ، الأمر الذي تبدييه بجلال قصيدته : « أغنية الى هندليب »

و « أغنية عن أصيص يوناني » . ولقد كرم حياته لابتداع الجمال ، إذ وظيفة الشاعر عنده هي الخلق وممارسة الفن .

ولقد كتب معظم شعره في غضون ثلاثة أهوام تقع بين ١٨١٧ - ١٨٢٠ ، بل ولقد تفتحت عبقريته في أيار من عام ١٨١٩ فكتب أغانيه الأربع التي لم يكتب ما هو أفضل منها على الإطلاق . وهي : « أغنية الى هندليب » و « أغنية عن أصيص يوناني » ، و « أغنية الى الغريف » و « في الاسترخاء » . وله أيضاً شعر قصصي طويل النفس ، وهذه هي أهم قصائد هذا الشعر : « اندميون » ، و « هايبريسون » و « لاميا » و « مساء القديس اغثر » . استلهم فكرة « أغنية الى هندليب » من هندليب كان يعيش بالقرب من بيت أحد أصدقاء الشاعر في هامبستد . بيد أننا حين نقرأ هذه القصيدة ينبغي أن ننسب الى أن الهندليب الذي عناه الشاعر ليس هو ذاك الذي رآه في هامبستد ، بل هو المثل الأعلى للحنان الذي يفرد في شرط من الجمال المطلق .

الخالد للجمال ، وعلى أن الجمال والحقيقة في وحدة هوية ، ولذا فهو خالد خلود الحقيقة . وقد عبر عن ذلك بالاوراق التي لن يصيبها الذبول، وبالعاشق الذي سيبقى عاشقاً الى الأبد . وثمة أيضاً أن الشاعر يؤثر الفن على الشعر ويرى التماثل بين الفن والخلود .

لقد رأى الشاعر ذات يوم أصيصاً يونانياً من العاديات ، أحد جانبيه مغطى ليصور تمثل عاشقاً يطارد عذراء تحاول بقتل أن تنجو من يديه ، وشاباً ذا زمار تحت شجرة . وعلى الجانب الآخر محراب تغطيه الأغصان المخضرة ، وبقرة مزينة بالغار يسوقها كاهن الى المذبح ، والناس يأتون من مدينة صغيرة ليسهموا في القداس . أما المدينة نفسها فليست على الأصيص ، ولكن خيال الشاعر قام باستدائها واقحامها على الاطار العام للصورة .

كان وليم بليك ( ١٧٥٢-١٨٢٧ ) رومانسياً طليعياً سبق مؤسس الحركة،

تبدأ القصيدة حزينة اذ ترينان اثر أغنية العندليب على الشاعر اذبه بأثر الافيون . فيتوق الى جرعة من التبيذ ليفقد نفسه ويقف أثر العندليب وينسى أحزان الحياة . وبعدها يرفض التبيذ فيتبع العندليب على أجنحة الخيال . ومع أن القمر طالع فان النور شاحب . والشاعر لا يستطيع ان يرى الزهور بل هو يخمنها تخميناً فحسب . ومن الممتع أن يموت المرء في شروط كهذه . ولكنه لم يلجأ إلى انتقال الى فكرة السمة الأبدية لأغنية العندليب . فقد سمعت في غابر الزمن ، سمعتها ( روث ) في حقول بوز، وسمعت على شيطان البحار القصيدة في بلدان الجان المهجورة . ويوافق الكثيرون على أن الفقرة السابعة هذه لا يضاهيها شعر على الاطلاق . وأخيراً يكمل الخيال من التحليق ، وتموت الأغنية ، ويؤوب الشاعر الى ذاته والى تماسة الوعي .

أما « أغنية عن أصيص يوناني » فتقوم فكرتها على البحث عن الجوهر

ما يذكرنا بمذهب روسو ، الذي كان ما يزال ندياً آنذاك ، والذي يتضمن أن الانسان طيب بالفطرة ولكن البيئة هي التي تفسده .

وفي قصيدتيه « الحمل » و « النمر » يقدم لنا حالتين متباعدتين من حالات الروح الانسانية . فالحمل رمز البراءة ، أما النمر فهو رمز الخبرة . انه التجربة والوقائع التي تطرح على الروح أسئلة عنيفة . وهو قوة الأشياء القائمة التي تتحدى العقل ليجد حلاً للفقر الوجود . وخلاصة قصيدة النمر تتجلى في هذا السؤال : كيف وجد تناسق الأشياء وأنى جاءت قدراتها وطاقتها ؟

ولنلاحظ هنا أن القصيدة مرمزة الى حد بعيد ، لاسيما بالنسبة الى مرحلة القرن الثامن عشر التي تفصلها مئة سنة تقريباً عن ولادة الرمزية الناضجة . وقد لا أزوغ عن جادة الصواب اذا ما أعلنت أنها جذر من جذور المدرسة الرمزية التي أخذت تتزعزع في فرنسا منذ بودلير .

وردزورث ، الى ابتكار شعر وجداني تأملي يركز على الخيال ويهتم بالطبيعة والدين . ورغم شدة تدينه فقد ذهب الى أن الله لا يوجد بممزل عن الانسان . « فانه هو الانسان ، وهو موجود بيا ونحن فيه ، والخيال هو الكينونة المقدسة في كل فرد » . وعنده أن الله والخيال هما شيء واحد . فانه هو قوة الخلق الكامنة في الانسان ، وبغير الانسان يصبح الله بلا معنى .

وفي عام ١٧٨٩ نشر « أغاني البراءة » ، وفي عام ١٧٩٤ ، أي قبل أربعة أعوام من ظهور « لقصائد الغنائية » ، لوردزورث وكولردج ( وهي المجموعة التي اتفق النقاد على أن نشرها هو بداية المرحلة الرومانسية ) أعاد نشر « أغاني البراءة » هذه بعدما أضاف اليها « أغاني الخبرة » . وكان قد سبق له أن نشر عام ١٧٨٣ « مقطوعات شعرية » . والحق أن أغانيه مجموعة جديدة بالتقدير ومن بين ما تستهدفه ابراز فكرة مؤداها أن الخبرة تدمر حالة البراءة الطفولية

# الرؤى المقنعة : نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي تأليف : كمال أبو ديب

## عرض : حسن البنا عز الدين

إلى أنه ، في هذا الصدد ، لم يتج له الاطلاع على أعمال بعض النقاد في أثناء زيارته بأبعاده عن الشعر الجاهلي ( ص ٩ ) . وهو يترك في المقدمة ( ص ٧ ) لغيره من الباحثين مهمة القيام ببيان الاختلاف بين عمله وعمل لبني شتراوس وإعطاء عمله حقه من المადرة والريادة . ومع ذلك فهو يكمل ( ص ٨ ) أن يستطيع في المستقبل إنجاز كتاب مستقل يتناول المفاهيم الجاهلية في دراسة الشعر الجاهلي . . . يضم دراسات لعدد من الحلولات المتميزة التي تتناول جوانب فردية محددة منه من منظورات نقدية جديدة . إن هذه الحملة الأخيرة للمؤلف تتكشف - على ملأ صفحات كتابه الضخم - عن لاشء سوى إخصاء عدم اطلاعه على الدراسات السابقة والمعاصرة في مجال الشعر الجاهلي بأوسع أبعاده عدم وصائه عنها لأنها مخدعة عن دراسته .

١ - ١ ولأعط مثالا أو مثالين هنا . يقيم أبو ديب تقسيمه لأنماط القصيدة الجاهلية على فكرة أن هذه القصيدة تتشكل في عطين أساسين . الأول : غط متعدد الأبعاد ، ونظ ذو بعد واحد على أساس من كمية استخدام الزمن . ويشير بعض الباحثين المعاصرين إلى أن هذه الصيغة تذكر بصيغة المشرق الألماني إريش برونتش ( ١٨٩٢ - ١٩٤٤ ) . وهو أحد لوائيل الباحثين الذين حللوا القصائد في للشعر العربي القديم تحليلاً أدبياً - تذكر يعرفه بين « بنية ذات بعدين » وبنية ذات « منظور » ( واحد )<sup>(١)</sup> . ولكن أبداً يجب يكاد يتجاهل أية جهود سابقة عليه في تحليل الشعر الجاهلي ، في حين يقتضي المنهج العلمي في البحث مراجعة الدراسات السابقة والمعاصرة وبخاصة تلك المتشابهة مع المنهج المطروح من قبل المؤلف .

١ - ٢ والمثال الثاني هنا هو إشارة الكاتب إلى الحاجة إلى دراسة تاريخية لتطور برونش وحيدة المنهج في الشعر الجاهلي وذلك لإمكان إعطاء فرصته عن هذه الوحدة في بحثه صيغة متماسكة ( ص ٥٠٩ - ٥١٧ ) ولي المواصل يشير إلى دراسة واحدة تستحق الذكر ( وهي في

تصعب مهمة القيام بعرض هذا الكتاب لعدة أسباب : أولاً ، لضخامته ( حيث تجاوز السبعماية صفحة ) وثانياً ، لزعم صاحبه في السطر الأول من المقدمة أن بحثه « ينتمي . . في سياق معايير حذريا للسياق التي تحت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن » إلخ . وثالثاً ؛ لأن كتب هذه المنظور ( وهو متخصص في دراسة الشعر الجاهلي كذلك ) لا يكاد يوافق على كثير من النتائج والأحكام والملاحظات التي طرحها المؤلف عن صفحات كتابه الضخم .

وسوف أحاول في الصفحات القليلة التالية أن أعرض النقاط الأساسية التي أقام عليها المؤلف عمله . ولكن هذا العرض لا يسعى إلى تلخيص الكتاب أو نتيجته بقدر ما سوف يركز على الكشف عن تلك المسائل المختلف عليها بين وبين المؤلف . ولعلني أوفق إلى نقل وجهة النظر هذه بصورة علمية كافية لأنه توصل ما في الكتاب من مظاهر الاستعزاز العلمي ، دون أن تطيح بقيمة العمل وقليلته للتناس في أي سياق .

١ - أما للملاحظات العامة عن هذا الكتاب فتتلخص في أن الكاتب لا يكاد يعترف بدراسين قبله للشعر الجاهلي سواء من العرب أو المستشرقين . بل إن هذا الزعم بفراة العمل يصل إلى الجانب النظري كذلك حيث يؤكد المؤلف على سبقه للمستشرقين في النقد العربي البنيوي في مجال تحليل الشعر . وهو في أحيان أخرى ، يشير

• كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة . فهو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي للجنة والروا . اقية المصرية العامة للكتاب ( سلسلة دراسات أدبية ) القاهرة ١٩٨٧

على تأكيد عدم أهميتها وعدم شيوعها على نحو ما هو متصور عند الباحثين الآخرين (الذين لم يسمهم بل مرة). كذلك فإن فكرته عن الرثاء والمجالد وعلاقتها بالأطال نظر في حاحته إلى شيء من عذولة التبصر والرؤى في العلاقات الممكنة بينها من جهة، وبينها وبين التقاليد الأخرى مثل «الحنيف والخيال» و«الشيب والشباب» و«الطعن والخليعة» وذكر المرة دون أي من هذه الموضوعات الأساسية في بداية القصيدة ذات البعدين متعلقة بالشرائح على حد تعبير المؤلف من جهة أخرى. إنه يصر - بناء على إحصاءات أجراها - على أن الأطال ليست موضوعاً شائعاً في الشعر الجاهلي (برغم أنها تقتل في رأيه بداية القصيدة المعلقة للرؤى يا الضاغية للمركبة) - وهو - في هذا الصدد - يفصل الأطال عن بقية الموضوعات المشار إليها بالرغم من اعترافه بأن هذه الموضوعات التقليدية هي تحمل للموضوعات نفسها التي للأطال؛ أي وطيفه الزمن التدميري (انظر ص ٢٥ و ٣٣٣ و ٤٧٤، ص ٤٠٣ و ٤٠٧ و ٤٢٢ و ٤٨٩ و ٥٦٧، وأخيراً ص ٦٧٠-٦٧٨) إنه هنا يكشف عن نوع من الهوى؛ إذ لا يدرك حقيقة بسيطة مؤداها أن القصيدة الجاهلية قد لا تبدأ بالأطال أو تؤودها على الإطلاق، ولكنها قد تبدأ بالظلمات أو الطيف أو الشيب أو المرة، وتحس البنية نفسها التي لقصيدة الأطال أو النمط نفسه (متعدد الأبعاد - متعدد الشرائح) وأبو حبيب لا يبدو أنه يدخل مثل هذه التفاصيل في إحصاءاته التي ساقها بشكل حل مسألة القصائد التي تبدأ بالأطال في مواجهة قصائد البطولة (ذات التيار الواحد غالب) أو قصائد الصعاليك (ذات التيار ذي البعد الواحد، والشرائح المتعددة أحياناً). إن الوصول إلى أبة أحكام نهائية أو - أمة - استنتاج بناء على مثل هذه الإحصاءات في الشعر الجاهلي لأمر معروف بالخاطر: أولاً، لأن شمة شعراً جاهلياً كثيراً ما يزال مخطوطة (انظر مثلاً يحيى الجبورى، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة بيروت ط ١، ١٩٨٢، ص ١٥، حيث يشير إلى نسخة وخمسين شاعراً لهم ٢١٩ قصيدة ومقطوعة، تبلغ عدد أبياتها ٧٣٢٤) منهم المعروف للجمهور وغيرهم في جزء واحد من «متن الطيب» الجزء الأول. وانظر الكتاب نفسه؛ وثانياً لأن الثقافة المركزية يفرص فيها أي ثقافة مثالية، وبالتالي فإنه يفرص كذلك أن يكون الشعر المعبر عنها والداعي إليها أكثر كماً من الشعر الذي يتنمى للثقافة المضادة. فلماذا أتعجب المذكور أبو حبيب نفسه في الإصرار على بناء أحكامه عن مثل هذه الإحصاءات الناقصة سواء على مستوى المادة الموجودة بالفعل أو على مستوى الفكرة التي يطلق منها المؤلف نفسه في تفسير هذه المادة وتوجيهها ١٢ وأخيراً فإن دراسة قصيدة الأطال في الشعر الجاهلي (من منطلق بنيوي كلي) تكشف عن أهمية هذه القصيدة في تشكيل وعي الشعراء في العصر الجاهلي بالعبور الحضاري الذي كان يجتمعهم بصلته من ناحية، كما تكشف، من ناحية أخرى عن علاقة قصيدة الأطال بالرثاء؛ وهو أمر أنكره أبو حبيب بإغلاخ غريب على مدى بحثه الطويل (٣).

٤ - يفاجئ المؤلف من حين إلى آخر - على صفحات كتابه - بطرح قضايا عامة قد تقلب موازين الدولة للشعر الجاهلي، ولكنه يطرح هذه القضايا العامة من داخل ملاحظات جزئية تروم له بشكل مفاجيء - على ما يبدو - في أثناء بحثه في الشعر الجاهلي. ولقد لاحظ بعض الباحثين المصريين امتداد هذه الظاهرة السلبية إلى أصحاح بيوت في الشعر العربي القديم تأثراً بالدكتور أبي حبيب حل وجه الخصوص.

الحقيقة دراسة رفيعة!)، ثم يشير في هافس تال إلى دراسة تاريخية للمرحلة السابقة للإسلام (ص ٧٠٢) متجاهلاً دراسة جيدة متصلة بهذه النقطة برينتا ياكوبس من «الجزء الخاص بالنقطة في قصيدة المدح» (١٩٨٢) (انظر عرض كاتب هذه السطور لهذه الدراسة في فصول «مجلة النقد الأدبي» مجلد ٤ العدد الثاني (١٩٨٤) (ص ٢٩٨ - ٣٠٠) ولعل تحليل قصيدة للناحية «مدح» فيها التعمد يكشف عن تداعج وحلق القمر والمديح في النص الجاهلي الواحد تداعجاً مفعلاً يبين الكشف عنه قبل تقرير التوازي بين الوجدتين وتطور كل منهما في سياق تاريخي واجتماعي متميز، على نحو ما يذهب إليه المؤلف (٤).

٢ - والملاحظة الثالثة تنصل بالقضية الأساسية في هذا الكتاب. يصرح المؤلف أن هذه القضية «هي بنية القصيدة» (ص ٥٠) والمؤلف ينتهي في كتابه إلى إبتكار أي بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية ويصف الحديث عن مثل هذه البنية بأنه «حيث يعترض إلى أن شروط العلمية والمعرفة الشمولية» (ص ٥٤٩)، على حين أن البنية لسمية هنا تشير إلى تحديد ابن قتيبة في نصه للجمهور لطريقه الشاعر الجاهلي افتراضاً في تشكيل قصيدته على المستوى الرأسي. كذلك تشير إلى تسليم بعض الباحثين المعاصرين بكلام ابن قتيبة في هذا الصدد وسوف نتناول تفسير أبي حبيب لنص ابن قتيبة في موضع تال في هذه المراجعة. ولكننا نريد هنا أن نلفت النظر إلى أن أبا حبيب قد وقع في مأزق إرثه إيمانه بوجود بنية للقصيدة جعلها القضية الأساسية في كتابه من جهة، ولزاده الكشف عن بني متعددة بالقصيدة الجاهلية - من جهة أخرى. فهو يبدأ كتابه في إعطاء النمط ذي البعدين من القصيدة الجاهلية أهمية خاصة لأنه كائن على مستوى الوجود على شعار السيف التي عقابها الإنسان الجاهلي (ص ٤٨) ويصير الرؤيا التي تمثلها القصائد ذات البعدين في نمطها رؤى مركزية (ويتطوّر بحثه إلى إعطاء أهمية أكبر إلى القصائد ذات البعد الواحد (التي يعرض أن الزمن لا يلعب دوراً مهماً فيها) إن تحريرة الانتباه للقيد في إطار تصور مركزي ووجودي داخل بنية طبقية لا تنهه بقدر ما تنهه تحريرة الخروج على هذه الرؤيا المركزية من خلال رؤى بالثقافة المضادة في شعر الصعاليك وشعر البطولة (كما عند عامر بن الطفيل). إن المؤلف يتقلب قيد القصيدة الجاهلية التي تتبع من «الرؤيا المركزية» انتقالاتاً شيراً للندشة والتسأل ويجعل طوال الوقت شعر كأن ثمة ثار بينه وبين المؤسسة الأدبية في الحكومات الجاهلية (على افتراض وجود مثل هذه المؤسسة ومثل هذه الحكومات) مثلاً في قصيدة الأطال في الشعر الجاهلي. إن فكرته الأساسية هنا حول بنية القصيدة (داخل الرؤيا المركزية نفسها) تتعرض للمخرج عندما يتحدث عن تجربة البطولة عند عنترة ضمن الثقافة المركزية (ص ٢٨٤). إن عنترة يفترض فيه - حسب نظرية أبي حبيب - أن تكون قصيدته مثلاً جيداً لإبراز هشاشة القيم الاجتماعية الظاهرة، ولكن أبا حبيب يقول إن النص لا يتضح عن ذلك بجلاء، ولا يفرض اعترة أنه منع المسألة القرية بعداً جامعياً جديداً (في نهاية القصيدة المتعلقة) ووصفها في إطار الصراعات القبية (ص ٢٨٥).

٣ - ويحصل بالنقطة السابقة فكرة المؤلف من تقاليد الشعر الجاهلي التي يبين عليها تصورات لهج جديد في دراسة هذا الشعر. إن فكرته عن الأطال فكرة مشوشة على الرغم من حرصه طوال الوقت

الانحاء المعكس لحركة الآخر . ولكن كلا منهما يطلب ما عند الآخر وإن اختلفت نقطة الانطلاق في الحالتين . ولذا تنص للمطابقة التي يثيرها المؤلف بين الموقفين انتفاء لثقلها وتاريخي واجتماعي ولذا ( انظر المدخل النظري لعصر المشار إليه سابقا ، ص ١ )

٤ - هنا يبدو طموح الدكتور أن يذهب أشخم من قدراته المعينة في عمله طوان الوقت . وهنا يشعر هو نفسه بهذه الشكالية الصلبة في صدد كلامه عن أهم قصتين في الشعر الجاهلي على الإطلاق : الأطلال والثاقب . ففي حديثه عن الصورة الشعرية يفت طويلا عند صورة الأطلال ولكن تفاصيل الصورة تبدو له ملبسة في أحيان ( ص ٦٤٦ - ٦٤٧ ) وهو يتحصر في معالجتها في حيز ضيق يقتصر على الصورة نفسها وما فيها من طبيعة ضدية . وهو ينتهي أو يتخلص من الصورة ( ص ٦٤٨ ) بإحسانه بوجوب اكتفاء هذه الطبيعة الضدية في وجودها البشري ، أي بوصفها مكونا من مكونات النص يأكمه ، من جهة ، ثم في علاقتها بالرمز الأساسية التي يبع منها النص ويلوئى التي يبع منها الشعر الجاهلي كله من جهة أخرى ، وهذا ما لم يصحبه المؤلف موقفا ، أن هذا مستوى من العمل يحتاج إلى محال آخر لإيجازه ، ولذلك أقص على توجيهه إلى المرحلة الثانية من هذا البحث . إن كلام المؤلف - مرة أخرى - عن مسألة صورة الأطلال كما في الشعر الجاهلي وإصواره على ذلك إصرارا غريبا يتنافى بشديدا كذلك مع هذا الإحسان بالعجز أمام الصورة وتفسير بعض مفرداتها الأساسية في سياق النص كله ! ولا شك أنه بما محمد للدكتور أن يذهب وهذه بأنه سيتقصى هذه النقطة في المستقبل بقدر كبير من العناية ، بوصفه تعود إلى هذه الملاحظة مرة أخرى بعد قليل

٤ - أما الثاقب فإن المؤلف في نهاية حديثه عن قصيدة الملح ( ص ٥١٦ ) يلاحظ أن حركة الاندفاع إلى الصحراء تستحق - في جانبها - دراسة متعمقة . وهو يكتفى بالإشارة إلى هذه النقطة دون تتبع دقيق لأنه - عن حد تعبيره - « بساطة عاجز عن تعقيد دلالاتها ضمن البنية الكلية للنص الشعري » . ويجعل للملاحظة أن « الاندفاع إلى الصحراء يتم دائما في عزلة عن الإنسان » ، وفي صيغة الحيوان ( الباقية ) ذات الطبيعة المنسبة في صفاتها الأنثوية والذكورية . ويشير المؤلف إلى أن « هذه الطبيعة المنسبة » المروجة للثقافة ، ظاهرة تستحق التقصي . . . في السياق الذي تتم فيه . لكنها ، في هذه المرحلة من نحو البحث ، تظل شديدة الإيحاء بالنسبة لهذا الباحث على الأقل . بقصد نفسه

إن الثاقب ملحم جوهرى في القصيدة الجاهلية ( وليست في قصيدة الملح فحسب ) . وكان على الباحث أن يركز على فحص هذا الملح بمثل ما كان عليه أن يركز على فحص صورة الأطلال في السياق الذي تتم فيه كذلك . بدلا من ذلك ، وراح الباحث بفحص حركة الاندفاع إلى الصحراء بوصفها فعلا جنسيا فرويديا في قصائد الشعر الجاهلي متاهما في ذلك ليثي - شراوس في تفسير أسطورة لوجيب تفسير فرويديا كذلك . ( انظر ص ٣٩٧ ) بل إن الحصاد بقدر كذلك على النحو نفسه ( انظر ص ٤٦٩ ) إن اهتمام المؤلف بالتفسير الجاهلي الذي يطرحه للقصيدة الجاهلية جعله لا يستطيع أن يتم بحال جوهرية في

ولتعبط مثالا هنا من كلام المؤلف ( ص ٣٢٦ ) عن غياب زمن النطق من الشعر الجاهلي . وعلى الرغم من أن المؤلف يرى أن « هذه الظاهرة من التعقيد بحيث إننى لم أغامر بمحاولة تقديم تفسير لها » ، فإنه يستلزم بقوله إنها ، « دون شك » ، تستحق الاكتناله والبحث . وقد تتوقف على فهمها أبعاد أساسية من فهمنا للشعر الجاهلي . وخطورة هذه الملاحظة تأتي من أن المؤلف قد وضعها في مقابل استخدام فكرة الزمن في الشعر الحديث ( شعر سان جون بيرس مثلا ) وفي الرواية الحديثة ( مارسيل بروست على التحديد ) « حيث تحتل الطفولة حيزا بارزا من تجسيد هاجس الزمنية » بعد حوالي ثلاثمائة صفحة يعود المؤلف إلى الملاحظة نفسها ( ص ٦١٧ ) ويكتب - في سياق كلامه هنا عن الزمن في القصيدة كذلك - يؤكد على أهمية المقارنة التي أجراها في مقالة له بين النص الجاهلي بوصفه « بحثا عن الزمن الصالح » ووحدة في الذاكرة تمثل ابتعاد لقوى الحيوية للضخلة للحاضرة وبين عمل رواي كبير كما مارسيل بروست الذي كتب روايته « البحث عن الزمن الصالح » متعمدا حول المحور ذاته تماما ( التأكيد من عندي )

فأنت ترى أن المؤلف قليل أولا بين الكتلة الحديثة ( شعر ونثرا ) والشعر الجاهلي من حيث عدم بروز زمن الطفولة في الشعر الجاهلي ، ثم ثانيا - في صدد دفاعه عن استخدام الزمن في النصوص القديمة بشكل عام ، وأنها سابقة للنص الحديث في هذا الصدد وبخاصة فيما يتصل باستخدام الزمن في الرواية الحديثة . وهو الرغم من التناقض في استخدام المصومة نفسها في صينق واحد تقريبا ، فإن المؤلف يفت على ملاحظة في الموضوعين النتيجة نفسها وهي أنها « يعني أن تغير كثيرا من تصوراتنا القديمة ، وأن تعرض علينا إعادة النظر في العديد مما معتبره بنسباً منها » ( و نلتمش هنا بحيل إلى دراسة خيرا حيث ندرس في الرواية ١٩ ) ص ٧٠٥ . والمؤلف يعود إلى التأكيد على هذه النقطة مرة أخرى في كتابه ( ص ٦٤١ - ٦٤٢ ) ويكن باختلاف بسيط هو أنه يمتد بتوجيه ملاحظته إلى أن الربط بين زمن النص العليل وبين الكتابة الروائية الحديثة بشكل خاص في مرحلة تاريخية معينة ينبغي أن يؤدى - بوصفه اكتشاف من المؤلف ، على حد تعبيره - ، إلى إعادة النظر في هذه المقولة وفي معرفتنا بتلويح الأسب من جهة ، وبالرواية الحديثة والتراث الإنسان القديم من جهة أخرى . لا على تصوراتنا للنص الجاهلي فقط بل للنص الألفي بشكل عام

كيف يمكن أن تنسج هذه الأهمية للملاحظة لزمن النص الجاهلي الطلل في هذه المواضيع مع الثورة عن هذا النص وتقليص حجمه وأهميته - حتى بوصفه مركزا لدرؤيا الثقافية في الشعر الجاهلي لحساب نصوص الثقافة المضادة في شعر الصالحين - من قبل المؤلف ١٩ لعل هذه النقطة تتضح بعد قليل عند الكشف عن مزيد من التفاصيل في عمل المؤلف ولكنني أجعل مصطرا مرة أخرى إلى الإشارة إلى بحثي لشار إليه ( وهو خطوة أولى تعبد من كل ما سبقها من خطوات ) . في هذا العمل كان لابد - انطلاقا من الفرض الأساسي الذي قامت عليه الأخرى - من وضع القصيدة الجاهلية ( بمنته في النص الطلل ) بوصفها قائمة على تقليد شفاهي في مقابل النصوص الحديثة ( الشعر بخاصة ) بل والتقد الحديث كذلك بوصفها متأصلين في ثقافة كتابية . وكانت الأخرى تذهب إلى أن النص الجاهلي الطلل يعنى نحو التمثل الكتابي للبيئة في حين يعنى النص المعاصر من التضميم للكتاب للذات - إن صح هذا التعبير . فحركة كل نص تقضى في

٦ - تبقى ثلاث بقايا أساسية في عمل الدكتور أبي ديب تستحق الوقوف عندها ؛ وذلك لأهميتها القصوى في المنهج المقترح من قبل المؤلف . أما النقطه الأولى فهي علاقة عمل المؤلف بعمل ليثي - شتراوس في تحليل الأسطورة . والثانية هي علاقة هذا العمل بنظرية التقاليد الشفاهية . وأخيرا قيمة تحليل المؤلف الفعلية للموضوع في ضوء المنهج الليثي ، وفي ضوء طبيعة الموضوع ذاتها ، وفي ضوء ملاحظات بعض الدارسين المعاصرين لهذه الموضوعات نفسها .

٦ - ١ فيما يتصل بعلاقة عمل أبي ديب بعمل ليثي - شتراوس إلى أمادو - كما يتوقع أبو ديب من الباحثين الآخرين - بيان مزية عمله وصفاته إلى عمل ليثي شتراوس . ذلك أنني أرى أولا أن أبا ديب صورة متجسدة لليثي - شتراوس لو قرر أن يدرس الشعر الجاهلي كذلك أرى أن ليثي - شتراوس نفسه قد ضل أبا ديب ويجعله يقع في المأخذ نفسها التي أعصها الباحثون المعاصرون لليثي - شتراوس نفسه

ولنبدا من بعض التضييقات كأمثلة لما نقول . إن أبا ديب يبدو مسلما بالطبيعة الطقوسية لفصيدة الجاهلية ( وبخاصة ذات العبدین متعددة الشرائع ) ولكن هذه البنية الأسطورية للفصيدة والطبيعة الطقوسية لبعض صورها تبدو اختراصا أكثر مما تتلذذ حقيقة في عمل أبي ديب . وهو في هذا الأمر يبدو ليثي - شتراوسيا أكثر من ليثي - شتراوس نفسه ! وكذلك الأمر في بعض إلهاماته من برويب وترتيب الوظائف في الفصيدة ( انظر ص ٣٦ - ٣٧ و ص ٥١ و ص ٩٤ و ص ١٠٤ - ١٠٥ ) . ولعل للملاحظة الإيجابية الوحيدة في هذا الصدد هي أن أبا ديب يشير إلى التكاليف في فصيدة الصعاليك بوصفه صورة نمطية عليه ( ص ٥٧٨ - ٥٧٩ ) في حين أنه يغفل الطبيعة الطقوسية ( الأسطورية ) عن خصائص الصعاليك للسبب المذكور منذ قليل ( ص ٥٧٦ - ٥٧٧ ) . وإشاراته إلى الباحثين الآخرين في التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي تنحصر من ناحية في رغبته في عمل كتاب تتناول فيه المناهج الجديدة في دراسة الشعر الجاهلي ومنها المنهج الأسطوري ( ص ٧ - ٨ ) ، كما تنحصر ، من ناحية أخرى ، إلى بعض إشارات - في استحياله - في الحمليش ( انظر هامش ٤٦ ص ٦٨٩ - ٨٩٠ عن رمزية وحدة الأطلال ورمزية وحدة الثقة إمكانية ) أو بعض الإشارات إلى أعمال غير مؤثرة في الموضوع ( انظر هامش ١٥ ص ٦٩٩ و هامش ١ ص ٧٠٧ ) .

ولعل للملاحظة الإيجابية المشار إليها هنا تقع في سياق فهم أبي ديب للأسطورة كما هي مفهومة عند رولان بارت وليس كما عند ليثي - شتراوس (٨) . ولا أشك - بوصفي قارئاً لعمل أبي ديب - أنه كان قادراً على مواجهة كل هذا الجدل النقدي حول البنيوية والإقنعة منه في تحليل عممه من شواحب تربيت فيه بحكم الخصال الداني نحو تحقيق شيء حريدي في بليغ . ولعله - بوصفه دارساً للشعر - يفهم ذلك في مستقبل عمله - ولا كيف يواجه ما ذكره ألبرت كوك ( ص ٤ ص مقدمة كتابه ) أن فائدة إجراءات ليثي - شتراوس الثلاثة هي ، في محصلها الأخيرة ، معصرة عن جانب واحد من مجموعة كامله Corps من لأسطورة ، جانب يظهر بوصفه أكثر الأشكال تكشفا وبرورا خلال مرحلة واحدة بحسب من الثقافة ، هي مرحلة العصر الحجري الحديث ١٢ (راجع هنا كذلك نقد سوزان استيكيتش هذه النقطة في

هذه الفصيدة من مثل الأطلال والثقة (٩) . وسوف يوضح تفسيره الخاص في نهاية هذه المراجعة .

٥ - علينا الآن أن ننظر في فهم المؤلف لمقطع ابن ختية لنشار إليه من قبل . من الطريف أولا أن المؤلف يمتدح ابن ختية لأنه « حل الأمل بتلك من الموضوعية والتواضع ما يجعله ينسب للرأي للغير عنه في مقطعه إلى « بعض أهل الأدب » دون أن يدعي أن هذا الرأي يقوم على تحليل لخصائص الشعر الجاهلي كنه » ( ص ٤٥ ) . إن الروح السائدة في كتاب أبي ديب لا تلك - للأسف - مثل هذا الفكر من التواضع ، وبخاصة فيما يخص تنسبه الرأي المبرر عنه في كثير من الأمور إلى نفسه ، حتى ولو كان هذا الرأي قيل من قبل المؤلف وإطلع عليه المؤلف ( ولكن بالطبع بعد أن وصل إليه وحده ) . إن الاطلاع على آراء الآخرين القدماء والحديثين في الموضوع مسألة جوهرية لم يتصدى إلى الريدة وتأسيس المنهج . أب أن يصل الدكتور أبو ديب إلى مفهوم للاستعداد يتطابق مع مفهوم عبد القاهر الجرجاني له ولكنه يصل إليه قبل أن يطرح على عبد القاهر ذاكرا ذلك وهو يصعد بحثه للدكتوراه عن الصور الشعرية عند عبد القاهر (١٠) ، وهذا أمر يشير إلى التناقض ، وبخاصة حينما يتكرر بعد ذلك عند نفس المؤلف في رعمه نحو تأسيس منهج جديد لم يسبقه فيه أحد لا في الشرق ولا في الغرب سواء على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق وحيث في ذلك هي أنه لم يطرح على الأعمال الأخرى في حينها ، من بعد أن توصل هو إلى آرائه التي ينسبها إليه بقوة

وال المؤلف يصل من قبة مقطع ابن ختية بوصفه مفسرا للخصائص البنيوية للفصيدة على أسس نفسية وباعتبار ملاحظة ابن ختية أضيف بسيرة ، لأنها تعين سمة الفصيدة بقرينة لا في عرله عرق ، بل في إطار من ، علاقتها بين قصائد أخرى في التراث ( ص ٤٦ ) والمؤلف ، في مقابل هذا التفسير لمقطع ابن ختية ، يزوي بالدروسات الخفية حول الموضوع نفسه ، لأنها ذات طبيعة مبطنة ، ولأب وصف في غلط واضح بين التصورات الحديثة للوحدة بما فيها الوحدة المعنوية عند كولريديج ، وبين التطور والانتقال المنطقيين من موضوع إلى آخر في الفصيدة ( ص ٤٦ ) .

وهنا أمر من ينبغي ملاحظتها : الأول ، رأى أبي ديب في مقطع ابن ختية . والآخر ، هو إشاراته إلى المحدثين في هذا الصدد . وقد تعرض كاتب هذه السطور لهاتين النقطتين في مكان آخر ؛ وليس ثمة داع لإعادة الكلام مرة أخرى هنا وبخاصة لأن أبا ديب يعيد نفسه هنا كذلك من حيث الانفراد بآراء متطرفة ( مثل تفسير مقطع ابن ختية على أسس نفسية والقول بعدم تعلية هذا المقطع وهو أمر لا يكاد يوافق عليه أحد من باحثين المعاصرين عربا ومشرقين ) . كذلك فإن إشارات أبي ديب هنا إلى الباحثين الآخرين الآخرين فقيرة بالفعل ( انظر هامش ٢ و ٣ ص ٦٨٣ - ٦٨٤ ) (١١) ( وانظر كذلك ص ١٠٢ - ١٠٣ حيث يندم أبو ديب من عدم إدراك الباحثين الذين أتتحت له مراجعة أعمالهم الحقيقية التي مؤداها أن ابن ختية يصف بنية قصيدة المديح فقط ، والحقيقة أن المرء يدهش لعدم إدراك أبي ديب أن ثمة ناخبا غير أدركوا هذه الحقيقة قبله ولعله لم ينبع له مراجعة أعمالهم ولحقيقة أن هذا ليس عدرا لمؤلف وليس حجة له بابل ) .

تحليل أي ديوب لعنقة ليد وذلك في مقالها المعونة بـ « التفسير البيوي للشعر الجاهلي » نقد والجاهات جريدة JNES مجلد ٤٢ عدد ٢ ( ١٩٨٣ ) . مرة أخرى يرى أي ديوب يبنى على التنظيم الثنائي الضمني في تشكيل بنية النص الشعري نتائج عامة من مثل إحصاء الأطلال من بنية قصيدة الحجاب وقصيدة الرثاء ( ص ٢٦ ) وقد أشربا إلى ذلك من قبل

٦ - ٢ : فيما يتصل بنظرية التنايد الشفافية ، يصرح أي ديوب أن هذه النظرية ذات حضور ضمني يكاد يكون ضدياً في البحث الذي يقوم به ، ومع أن بعض المفاهيم الأساسية فيه ( منهج باري ولورد تلعب دورها في بلورة مواقف من قضايا محددة في الشعر الجاهلي ، وتبقى الامكانيات التي يتيحها قائمه للإفادة منها في أبحاث مقبلة ، ( ص ٧ ) . ولكن أي ديوب يسعى من خلال تحليله لوحدة الأطلال في معنقة ليد ومعلقة امرئ القيس إلى إلقاء بعض الضوء لا على كل معنقة على حدة فحسب ، ولكن على « بعض القصائد المعنقة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموضة المردية ، ويوصف ذلك كله تطبيقاً ضرورياً على مشكلات الشفافية والتأليف بالصريح في الشعر الجاهلي » ( ص ١١٦ ) مقيماً كل هذا على أساس استخدام الثنائية القسدية في تحليله لوحدة الأطلال في المعنقتين . وأما ديوب يتأذى من هذه الجهة - في موضوع آخر ( ص ٥٦٤ ) إلى إظهار قصور نظرية التأليف الشفهي عن تفسير الظواهر المتعقبة بتأليف النص الشعري تفسيراً شمولياً . وهو يرى هذا الحكم على أساس غراب التناقضات اللفظية والصنية ، باستثناء ثنائية الأنا/الآخر ( البطل/الخصم ) من نص البطولة ، غياباً لهما .

ولمخففة أن ذكر أي ديوب لنظرية التقاليد الشفافية هنا يشف عن قصور في فهمه للنظرية نفسها ، لأن اسطورية تربط بين الجماعة والإنشاء الشعري . ونص البطولة - رغم مردته - يستخدم « صيما » و « موضوعات » بعضها بما يؤكد حقيقته الشفافية وهذا هو ما قاله أي ديوب - دون تحديد أو قصد - صيما ذكر توسط عد ، النص بين النص المركزي ( ذي الثنائية القسدية ) والنص الصلوبي ( الذي لا يعلم ثنائية ضدية كذلك ) .

وعلى الرغم من أن أيدياب يميل لمفاهيم باري ولورد حول الرواية وانتفاء مفهوم النص الأصلي قبولاً مبدئياً ( انظر ص ٧٠٣ - ٤ ) فهو يكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالنظرية عندما يبدو متعصبة مع أفكاره حول زمن السرد في النص الجاهلي ( انظر ص ٦٤١ - ٦٤٢ ) وقد أشربا إلى هذا الموضع من قبل عندما لا حظنا ربط المؤلف بين النص الجاهلي والنص الروائي الحديث - انظر كذلك هنا ص ٥٩ و ٢٠ ص ٦٨٧ و ص ٦٤ و ٢١ من الصفحة نفسها ) - إن أيدياب يصاحنا في كل هذه اللواضع بإثارة أسئلة وطرح إجابات تكشف عن عدم اهتمام حقيقي بالموضوع . وما لا شك فيه أنه لأذكي من أن يضحى بأسئلة حقيقية من خلال إجابات عنها أهداف منها هو تأكيد أطروحاته التي تبدو لا صلة لها بنظرية التقاليد الشفافية . لقد كان بإمكانه - وقد نحس لترجمة دراسة لنظرية التأليف الشفهي عند باري ولورد ولدى عدد من الباحثين الذين استخدموها في تحليل الشعر الجاهلي ( ص ٧ - ٨ ) - أن يؤصل حواراً بينه وبين هؤلاء الباحثين يخرج منه نتائج معنقة يقل فيها من النظرية ما يقبل ويرفض

ما يرفض ، ولكنه أثر متجاوز هؤلاء الباحثين وبمهل جهودهم والتعديلات التي اقترحها بعضهم على النظرية الشفافية لكن تنسب تطبيقاً للشعر الجاهلي<sup>(١)</sup> .

٦ - ٣ - ١ : وكان طبعاً أن تنعكس كل هذه الملاحظات على عمل الدكتور كمال أبو ديب في الجانب التحليلي للقصص . ولأعط مثاليين مختصرين . الأول : من تحميله لعنقة أي ديوب التحليل بوصفها « بنية متعقدة الشرائح ذات التيار وحيد البعد » وقد أعطاه المؤلف عنواناً جديداً هو « رعب اليقين » ( ص ٢٠٧ - ١٢٤ ) . والتحليل يعكس حقاً سلبية العمل كله المشار إليها من قبل . وقد أظهر أحد الباحثين المعاصرين هشاشة تحليل أي ديوب للعنقة من خلال تقديم تحليل آخر ، يسعى إلى الكشف عن بنية عميقة للنص تتمثل في حسن المقاومة داخل صورها التي تدور في إطار من التسليم بحقيقة القدر وحسنه . وقد كان هذا الإطار بمثابة المعنى الثري والمباشر للعنقة الذي استسلم له أبو ديب ، كما استسلم له دارسون آخرون من قبله للنص نفسه ، عن نحو ما يذهب الدكتور محمد بديوي صاحب دراسة المتعلقة بالعنقة<sup>(٢)</sup> . وقد أظهر الدكتور بديوي كيف كان اهتمام الدكتور أي ديوب بالأحداث في العنقة ويجعلها أهم عناصر البناء ، وذلك على حساب عنصر اللغة ، مؤدياً إلى نقل مركز ثقل القصيدة من مكانه الطبيعي ، أي فكرة المقاومة إلى مكان آخر ( بقية الموت ) ، وبالتالي نقل البناء على يديه<sup>(٣)</sup> .

٦ - ٢ - ١ : والمثال الآخر يأتي من تحليل الدكتور أي ديوب لقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدى ( ص ٤٨٥ - ٤٨٩ ) وقد ذكر صورة الطفل الدلوي/النص المكتوب في موضع آخر من كتابه ( ص ٦٤٧ - ٦٤٩ ) في كرو أيدياب المهم نفسه لبنة النص حتى عندما يكون في هذه الحالة متجلباً عن حسن واضمح للمقاومة من قبل الإنسان للمصير المحتوم « الموت » . إنه ، بدلاً من ذلك ، يتصور في هذه السية غموضاً ( واضح أن مصدر الغموض هو ارتضاع حسن المقاومة في نص ثعلبة عما في نص أي ديوب وهذا أمر لا يستقيم مع رؤيته أي ديوب للمسألة ) وتأتي بعض صور الطفل لتعدد المسألة أكثر لأن تفسيرها في ضوء رؤيته المسألة للشعر الجاهلي وفي قصائده التي لا حصر لها يكون أمراً « شامضاً » بدوره

إن الاهتمام بلغة النص ( وهو حقاً ما لم يفعله أي ديوب هنا ) جدير بإضاءة النص وتفسير علاقات أجزائه وصوره وليست الرؤية للفرصة ( أو المقروضة ) . وإثني المضطر أنشراً إلى الإحالة لعمل الشاعر إليه ( ص ٢٧٦ - ١٨٩ ) حيث أتناول هذه القصيدة ( قصيدة ثعلبة بن عمرو ) بوصفها مثلاً جيداً لعلاقة الأطلال بالرثاء ، وقارن تحليل بآخر لقصيدة لأوس بن حجر تنقضي انتد مع قصيدة ثعلبة ولكنها تفرقان بسبب من تعبير في استخدام وحدة الفرس والباقة في كل منهما ( ص ١٨٨ - ١٩٣ )

٧ - أما الملاحظة قبل الأخيرة فهي تتعلق بهذا الجانب الذي ظل يتأرجع ويتناوش الدكتور كمال أبو ديب على طوال صفحات كتابه الضخم . ويتطور هذا الجانب في تقرير المؤلف في « إشارة خفية » ، إن اكتشافاً لطبيعة البنى السائدة في الشعر الجاهلي يمكن أن يشكل مقصداً أساسياً لمهم البنية الاجتماعية في أبحاثها الثقافية ، والاقتصادية ( الطبقة بشكل خاص ) والسياسية ( ص ٦٦٣ ) .

والماركسي ، للتاريخ العربي الإسلامي من هذا المنظور ، منتظرا مجالا  
أوسع لإعانة طرحها بدرجة أعلى من الدقة والعمق والشمولية .  
وعلى مستقبلا يأتي فيسمح بتطوير مثل هذا التحليل في بحث مستقل ،  
ولا أخفى إذا كان أبو ديب يطمح في تطوير أفكار أمونيس في « الثابت  
والتحول » إلى مدى أبعد وأكثر حداثة وثورية أم أنه سوف يؤكد أنه  
بدأ تفكيره واهتمامه بالموضوع في الستينيات أي قبل أن يكتب أمونيس  
أطروحة المرفوعة ! لا أظن أن ثمة عيب في محاولة أي باحث في تغيير  
الشعر الجاهل والإسلامي من أي منظور رتيبي ، ولكن في حدود النهج  
العلمي الذي يسمح بقيام جمل مناهض يكون على الأقل « ثباتية  
ضدية » معه ، ويأخذ منه ويعطيه كنت أتقن ألا يكون صوت  
للكذور أبو ديب أهل عما أستطيع أن أصنع إليه ، وأني لأرجو ألا  
يكون صوتي أضعف في استطيع الذكور أبو ديب أن يلتفت إليه .

٨ - الملاحظة بعد الأخيرة هي الأخطاء المطبعية الكثيرة التي تسوق القارئ في كثير من الأحيان عن الاستمرار في القراءة بالإصافة إلى نسيان بعض الأشياء من مثل بيت ناقص من نصيلة للمرش (ص ٤٣٧) ، وثلاثة نماذج غير موجودة في صفحة ( ٦٨٠ ) وحدها المؤلف ، ويبدو أنها مقطعت في المطبعة .

ولمعه يكون قد انتفع من خلال الملاحظات السابقة سر تلمي هذا  
المهاجر أو قل إصرار المؤلف على بلورته في هذه الصورة . إن الدكتور  
كمال أبو ديب يؤكد هذه المسألة بأن يترجم جزءاً من دراسة بورديو P  
Bourdieu عن « الفترة الرمزية » ولكن حتى هنا يؤكد المؤلف على  
سببه إلى هذه الأفكار للأسباب نفسها المذكورة في حالات سابقة  
مشابهة غالباً . فباحث الحقى ليس نبأ شيطانياً على نحو ما يصر  
الدكتور أبو ديب على تصوير نفسه

وإذا كان بورديو يؤكد على تركيز الماركسية على الوطائف السياسية  
للأنظمة الرعوية ، وإذا كان ما يقوله بورديو عن هذه الأنظمة يحمل  
علاقة واضحة بين غلط تأثير البنى في الشعر الجاهلي ، فإتنا ينبغي ألا  
نبحث دائما إلا في شعر الصعاليك والخلووج بوصفه النموذج للنويرة  
( الماركسية ) التي تتفوق ضغط الأيديولوجية السائدة . هذا ما يقوله  
المؤلف تقريبا . ولكنه يشعر بأن حاجته أصبح واضحا أكثر مما ينبغي  
فقال في آخر سطور كتابه : « بيد أن ذلك كله يقودنا بعيدا عن الشعر  
الجاهل ويوصلنا في مسافات أكثر تشابكا وتعقيدا واحتجابا  
بالتلفظيات » ( ص ٢٦٩ ) وهو يوقف تساؤلاته حول التعبير

**الطوامش**

- (١) انظر فنّ الحديث، G. J. H. Van Gelder Classical Arabic Literary Criticism on the Coherence and Unity of the Poem.  
Leiden, E. J. Brill 1982, p. 16, footnote no. 67 .  
مؤلف : Versuch einer literaturgeschichtlichen Betrachtungsweise  
altarabischer Poesien, Den Islam 24 ( 1937 ) 201 - 269.  
خاصة ص ٢٣٩ وما بعدها
- (٢) انظر حسن البياضي عن الدين ، التحليل البياني للتصنيف الجمالي ،  
دراسة تحليلية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة عين شمس ١٩٨٦ -  
٢٠٠٦ م.
- (٣) انظر حسن البياضي عن الدين ، التحليل البياني ، ص ٥٤ ، ٦٨ و ٧٢ -  
١٧١ و ١٧٢ و ١٧٣ و ١٨٦ . وانظر عرضنا لهذه الرسالة في فصول ،  
مجلة النقد الأدبي ، مجلد ٦ عدد ٤ ( ١٩٨٦ ) ص ٢١٧ - ٢١٩
- (٤) انظر في هذا الصدد مقالة ياروسلاف ستيتكيتش عن أسماء الناحية  
وسميتها في الشعر الجاهلي Jaroslav Stetkevych "Name and Epithet: The  
Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic  
Poetry" JNES, 45 No. 2 ( 1986 ) pp. 89 - 124.
- (٥) التحليل البياني ، ص ١٨٧ - ٢٠٠ جزءا بعنوان « الفاعل  
والناتجة » . وانظر في ص ٥٩ - ٦٨ ملاحظات عن دور الناتجة في الألفاظ المختلفة  
لقصيدة الأحزان في الشعر الجاهلي .
- (٦) راجع كمال أبو جبران's Theory of Poetic Imagery  
Aris & Phillips Ltd, Warminster, Wilt ( Biddles Ltd -  
Guildford, Surrey ) England 1979, p. 320.



## الرؤية المأساوية في الرواية العراقية المحاصرة

على عباس علوان\*

وكيف قدم شخصياته الروائية وهو يرسمها ويحركها على  
الورق في لعبة الكتابة؟

ولذا ما افترضنا في الأساس أن الفنان هو شاهد عصره  
الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهي فوضوية  
صحيحة: فإن الروائي العراقي، في سنوات الكارثة، قد ارتفع  
هو ووعيه وحياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المرعب  
الذي مره. وفي هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب عن أسئلة  
كثيرة جداً تحصره وبرهقه وهو يتحرك بتحرك هذا الواقع  
المعيش. هذا الفنان المتسلح بحدة الوعي والشعور العالي  
بالمسؤولية الجماعية قبل للمسؤولية الفردية.

ولذا كان الفنان والرواية الشعبي القديم استطاع أن  
يخلق حكاياته وأساطيره ورموزه ويطمس إليها وإلى الإجابات  
التي قدمتها من خلال شخصياته البطولية والإلهية ويسعد  
بذلك الإجابات التي قدمتها له تلك الأساطير وكل الميثولوجيا  
القديمة: فهل يقتنع الفنان العراقي، في هذه المرحلة، بهذه  
السذاجة والبساطة وهو يشكل رؤيته لهذا العالم المعقد

- ٩ -

يتساءل المثقف العربي عن هذا الذي يحدث للإنسان  
العراقي وسط هذه الكارثة المأساوية المستمرة التي يعيشها هذا  
الإنسان منذ عام ١٩٩٠ إلى الآن، محاصر من كل  
الجهات، يتأكله الجوع والرعب والموت ويسحقه الظلم بكل  
أنواعه ويدمره العذاب اليومي الدائم وهو يرى قواقل الموت  
وشواخص الجريمة المستمرة على كل الأصعدة في حياته.  
وسط هذا الركام الهائل من الآلام الإنسانية، يتساءل المثقف  
البعيد عن التراجيديا العراقية:

كيف استطاع الروائي العراقي، وهو يعيش مأساته، أن  
يقدم نتاجه الفني؟ وما الرؤية التي يتطلع منها لمعاينة هذا  
العالم والتفكير إليه؟ وكيف تعامل مع هذا الواقع المشوه المرير؟

\* جامعة بغداد، العراق

إذا يهتم النقد الأدبي بالشخصية في الرواية بسبب أنها تكشف عن حقيقة كامنة في دواخل الروائي الفنان ذاته، أي بما هي محاولة في معرفة الذات من خلال الآخرين. ولما كان الروائي هو الأقدر على عتق الحجب في شخصيته الروائية وعنها، فإن ذلك يعرفنا بحقيقة أنفسنا وحقيقة من نعيش وماذا نعيش؛ لأن الشخصية القصصية قد تتكون من مجموعة من الشخصيات الحقيقية التي يعادفها الروائي في الحياة، ولذلك فهي جزء من الروائي نفسه<sup>(٤)</sup>

ولسا في معرض الحديث عن أهمية الشخصية في البناء الروائي من حيث تلاحمها المضمون بسائر عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وطرق سرد محتلمة ومدى قدرتها على تكثيف الإحساس بتلك العناصر، وإنما يهمنا أن نتحدث قبل كل هذا عن كونها الأداة الفاعلة لرواية العالم وبوصفها نموذجاً قوياً مثلاً للعقل الجمعي للجماعة التي ينتمي إليها الفنان ويعبر من خلالها عن رؤيته للعالم؛ وهذا الفنان هو أيضاً نموذج مقدم جداً لإدراك الكون والوجود

يتكاد تكون الرواية العالمية بأشكالها التاريخية والنقدية والواقعية وحتى النفسية تؤكد أهمية الشخصية في البناء الروائي وتصعها في مقدمة اهتماماتها، بل تكاد بعض الروايات أن تشكل ما يسمى برواية الشخصية<sup>(٥)</sup> وحتى جماعة «الرواية الجديدة» أمثال آلان روب جرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور وكلود سيمون الذين جعلوا الشخصية مساوية صغراً أو هي في عصر التكنولوجيا مجرد رقم وراء الآلة الحتمية التي استعبدت الإنسان وحولته إلى أداة، هذا الإنكار للشخصية ودرره عند هؤلاء الكتاب ينطلق من دراهمهم التي تقرر أهميتها في الرواية، فهم يعرفون ضمناً لا تصريحاً بأهميتها حين يجدونها أداة لكشف قيم العصر الذي أصبح فيه الإنسان مجرد رقم في خضم الحياة<sup>(٦)</sup>

وإذا كان د. هـ. لورنس هو الذي قال قديماً «... رأيت لا أستطيع أن تخلق رواية من غير كائنات بشرية»<sup>(٧)</sup>، فإن لوسيان جولدمان قد أكد من جديد «بأن اختفاء الشخصية في الرواية يشكل على هذا النحو نظيراً صارماً لا يختفد دور الفرد في وظائف المجتمع الرأسمالي القائم على

الغريب؟ ومن ثم الاطمئنان وهو يصور واقعه وشخصياته الروائية التي تمتلك هي الأخرى رؤيته المضمرة لهذا العالم؟

إن مصطلح «الشخصية» يختلف اختلافاً كبيراً في مجالات المسرح، وعلم النفس، والأدب؛ إذ إن كلمة الشخصية هي ترجمة للكلمة اللاتينية Persona وكانت تعني «القناع» الذي يرتديه الممثلون اليونانيون في احتفالاتهم وتمثيلاتهم لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية<sup>(٨)</sup>، وعن هذا المصطلح جاء المصطلح الإنجليزي Personality دالاً على الشخصية. لكن مصطلح Persona صار يعنى مصطلحاً أدبياً بمعنى «القناع الأدبي»؛ أي صار في النقد الروائي يدل على الذات الفاعلة داخل العمل الأدبي، فتتخذ هذه «الذات» أوجهها متعددة ربما كان الروائي نفسه أحد تلك الأوجه<sup>(٩)</sup>.

أما علماء النفس فقد ذهبوا مذاهب شتى وهم يحاولون تحديد «مفهوم» الشخصية وأنماطها ومظاهرها وسلوكها وحركتها العفوية والجماعية وهيئاتها الجسدية والنفسية وعقدتها وطرق تفكيرها واستجاباتها للدوافع والمخاوف وردود أفعالها تجاه الأحداث والمخاطر والأخطار<sup>(١٠)</sup>، لكن المهم في الدراسات الأدبية أنها اتجهت لرصد الشخصية من زوايا ثلاث:

الأولى - الشخصية من الخارج ويركز الاهتمام على الجانب الفسيولوجي متضمنة الكيان المادي وجسد الشخصية ومظهرها العام وسلوكها المرئي.

الثانية - الشخصية من الداخل ويركز الاهتمام على الجانب النفسي وما يرافقه من مشاعر وعواطف وأحاسيس وانجاذبات تفكير بقودها إلى السلوك الخارجي.

الثالثة - الشخصية في وسطها الاجتماعي وحركتها داخل هذا الوسط ومدى فاعليتها أو خمولها والكيفية التي يحدث فيها انحراف السلوك أو تعديله نتيجة خبرتها في الحياة من تجاربها المتعددة. وباحتصار شديد، فقد اهتم النقد الأدبي بمالمها الخارجي وعالمها الداخلي وحركتها السلوكية في الحياة

التنظيم<sup>(٨٨)</sup>، لكن المهم في ذلك ما يحاوله الروائي نفسه حين يؤكد الشخصية أو يسحرها، أن لا يبدو فردياً قائماً كما وضعه إدكارا درايدن بقوله:

الروائي في القرن العشرين أناني جداً، مأخوذ بكبرياء راقية، وإن على الروائي أن يجد طريقاً للنخلص من «الذاتية». وأن يتعلم كيف يحول رؤياه الشخصية إلى ماهو عام<sup>(٨٩)</sup>.

ومن المؤكد أن الشخصية في الرواية «لا تنبصر إلا من وحدت المعنى، إنها مصنع من الجعل التي تنطقها هي أو التي ينطقها الآخرون عنها»<sup>(٩٠)</sup>.

وبمعنى من المعاني، فإن العمل الأدبي ليس وليقة اجتماعية أو تاريخية، ولا هو بلاغات دينية أو أوامر لروحية وعظيمة أو تفكير ذهني فلسفي صبر، إنما العمل الفني هو نوع من «الوهم» و«لعبة» على الورق يصنعها الخيال الخلاق يثير فيه العالم من خلال اللغة والنون والصوت<sup>(٩١)</sup>. ويختلف دور الشخصية في العمل الروائي بحسب رؤية كل مبدع للعالم والوجود وتطبيقاتاً من إيديولوجية بمقدورها ويطمس إليها وبالتالي فهي تنعكس بشكل من الأشكال في صبر هذا الإنسان الذي يتحدث عنه ويحركها ويخفه في الشخص الذي يراها ممثلة لكل ذلك، لكن هذه الشخصية التي تمثل «الرؤية» ليست إلا جزءاً من أجزاء البناء الروائي كله، ترتبط بجملة علاقات إنسانية ووظيفية مع بقية العناصر الأخرى التي تكون علاقاتها به علاقات عضوية وليست علاقات ميكانيكية.

## - ٢ -

خلال السنوات السبع الماضية ١٩٩٠ - ١٩٩٧ صدرت في العراق مجموعة من الروايات يقارب عددها الثلاثين<sup>(٩٢)</sup>، وقد يبدو هذا الكم - غير الهين - من الروايات مثبِّراً للاهتمام، وأن يعجب القارئ المتابع لهذه الإصدارات وهي تحاول أن تمثل شيئاً من الفن وشيئاً من الواقع وشيئاً من رؤية العالم؛ أقول «شيئاً» لأن «المأساة» في حجمها ودرجتها ونوعيتها أكبر من أن يستطيع كاتب بمفرده، وفي عمل قبي واحد أن يقدمها روائياً بكل أبعادها

وعمقها وبربريتها. ولذلك، صمد بعض الروائيين إلى اعتماد مشروع روائي مستمر يدور حول الموضوعات المتعددة الوجوه كالذي فعله عبد الحالق الركابي في ثلاثيته (الراويل) و(حين يخلق الباشق) و(سابع أيام الخلق)، وكذلك يطرحه طه حاتم الشيب في رباعيته (إنه الجراد) و(الأبجدية الأولى) و(ماتم الرعي) و(السماء فوقها الأرض)<sup>(٩٣)</sup>.

وحيث يجد الروائي نفسه محاصراً بحجم المأساة وديمومتها ووحشتها، فإنه يهرب إلى الماضي البعيد عن الواقع الحالي، كالذي فعله محمد شاكر السبع في روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقي فنياً في حركة السوات التي مهدت وسيقت وعاشت ثورة العراق في تموز ١٩٥٨. ولذلك، فإنه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوي الحاضر إلا من خلال إدائته له جملة وتفصيلاً، وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التي صنعت هذا الواقع الميئس الآله. وكان الكاتب يريد أن يقول للمحاصرين جميعاً «دعوا ما صنعتهم أيديكم في الماضي»، لذا فهو يحتتم روايته بنوع من التوبة المسبقة لواقع الآن. فهو يقول على لسان «نسيم» بطلها «الترغزي» جملة حطيرة وأساسية يحتتم بها رواية المقطورة كلها:

رفع نظره إلى السماء، كانت غيوم بيضاء يحافات حاككة قد اشتعلت بصوء أحمر متوهج كالدم كان نصف قرص الشمس تحت الأفق. قال ونظره مزروع في الضوء الدامي للغيوم: كم من الزمن العصيب سيمر بنا<sup>(٩٤)</sup>.

ومر الزمن العصيب واستمر.. وقد تتخذ هذه الرؤية المأساوية شكلاً آخر من أشكال التعامل مع الواقع بماضيه البعيد أيضاً، وليس هذا الواقع المتحرك الآن كالذي جاءت عليه رواية مهدي عيسى الصقر (أشواق طائر الليل) التي كانت بعيدة عن هذه المرحلة، وكأنها تشكل السيرة الذاتية لأساة الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب ومحت في هرويه وجوعه ومرضه. والسيب والروائي مهدي عيسى الصقر صديقان يتنميان إلى شريحة اجتماعية واحدة كونتها سنوات الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، وقد جمعتهما الماركسية والذهب الإيديولوجي الواحد وما يحثله من ثقافة وفكر وانتعاء إلى شريحة البرجوازية الصغيرة المثقفة. لكن

من عذاباته الداخلية وأذى العالم وعدوانيته ولكن إما أن يحقق كامل فرديته وأحلامه وأشواقه أو أن يترك ذلك كله ليحوت (إما الشيء كله أو لاشيء) كما يقرر جويدمان (١٧).

وهكذا يكشف الصقر عن (رؤية) جسده كاملة، هذا الجيل المحاصر الآن، وهو يحلم بسفاله القديم، ولا يستطيع بذروة وعيه أن يقبل هذا الواقع، إنه يرفضه وينبذ، وبذلك فإن جيل مهدي عيسى الصقر ويدر شاعر السحاب هو جيل البياتي وبنلند الحميدري وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكريتي، من خلال (أشواق طائر الليل)، إنما يمثل العقل الجمعي لهذا الجيل ولا يكشف عن وعي فردى للكاتب بالضرورة. وهكذا أسقط مهدي عيسى الصقر تجربة الماخص على الحاضر في محاولة تقديم الرؤية المأساوية للمثقف العراقي المعترب أو المحاصر

أما ميلتون هادي في روايتها القصيرة جداً (العالم بانصاً واحد)، فقد تعمدت سحب الماضي ودمجه في الحاضر مباشرة دون قطع أو ارتداد، فالعائلة المكونة من الأب والأم فقط ابنتها الطيار هي الحرب العراقية الإيرانية. لكن شكوكاً تحوم حول تحقيق وفاة الابن، فالأوراق الرسمية التي عثر عليها لأب فوق القبر تؤكد اسم الطيار الابن، لكن الملابس العسكرية الموضوعة على القبر أيضاً كانت غير ملائمة التي عثروا، كما أن تشابهاً مع طيار آخر «يقال إنه في الأسر» في الملامح والشكل والرتبة كانت كلها محفزات لبقاء (الأمل) في أن يكون الأسير هو الابن وأن يكون الشهيد هو الآخر. وقد مرت سنوات ثلاث، وهاهي الأيام السوداء تعود، وأيام القصف المرعب لبيداده، كما كان في تلك الحرب المأساوية حرب الخليج الأولى، تعود في قصف حرب الخليج الثانية. وهاهي المأساة تتجدد في عيون الأم والأب:

الرتبة نفسها.. العمر نفسه.. والشكل نفسه أيضاً! ثم قال لها بصوت عال وهو يعمد الصورة:

— يرجع بالسلامة إن شاء الله.

ثم عادر العربة الباردة جداً على عجل ومضى إلى سيارته وهو يحس إحساساً غريباً وجارفاً بأن

الصقر كان يريد أن يشير موضوعه «المثقف الهارب من الوطن» وهو مكره وقد هجمته الكوارث والنهن والأمراض وفساد الحكم والشرطة:

— ماذا تركت ووطنك؟

سألكه وهي تجلس بجوار سريره

— قلت شعراً لم يجب وجال الملك فطاردوني.

— ماذا قلت؟

— الكلمات وحدها لم تكن تعني الكثير، إنما الجو العام، حشود من الناس يميرون عن غضبيهم في شوارع بغداد والمدن الأخرى، كنت تحسب السخط في ذرات الفشار المتفجرة من تحت الأرجل!

رأت عيني تومضان وهو يتذكر،

— كانت أياماً مليئة بالعضب والأحلام الكبير (١٥).

هذه هي الرؤية التي نعد من خلالها الروائي ليصور حركة الماضي حين كان النضال ضد السلطة الملكية أمراً مشروعاً ويطولياً أيضاً لكنه الآن صار «حلماً» من الأحلام

أما الشاعر وشخصيته، فقد مثل «النهاية المأساوية الكاملة» بوصوله إلى الموت وهو في أعلى درجات الوعي، وبذلك فقد اتحل إشكان القرية وكل مشاعر الألم والحزن والمرس.

وقعت تتأمل وجهه دهله. لحظه طويلة ظلت واقفة تنظر إلى الوجه المستكين. بدا وجهه خالياً من أي تعبير عن الحزن والألم، بدا كأنه يتسم، تنهدت بارتياح من أجله، إذ أصبح — أخيراً — محصناً ضد الأذى. لئن يعذبه صلود امرأة بعد الآن ويوسعه أيضاً أن يعود إلى وطنه دون خوف (١٦).

بهذه الجملة يختتم الصقر روايته، فلمس للمثقف إلا «النهاية المأساوية» «الموت» ليعود جسداً ميتاً إلى وطنه متحطماً

.. إذن، إذن لماذا اقترع الرجل الذي سلم له سكرة ابنه وبداخلها هويته وقرأته وأوراقه بأنها تعود إلى الطيار الذي دفن وليس للطيار الآخر الذي أسره؟ وهكذا تنطبق الحقائق على رأى الأب من جديد.. وهكذا رلزلت هذه الفكرة كيانه مرة أخرى لتطبع لها موطئ قدم للأمل الحي الممكن.. هكذا افتتح القبر من جديد.. وسيظل هكذا فاغرا فمه في رأس الأب إلى الأبد (٢٠).

بهذه الكلمات ينتهي النص، وهذه الوسيلة يسقط الروائي العراقي أحدثت الماضي برويته المأساوية على الحاضر متطابق الرؤيتان، وبشكل حاسم ليس للأمل والحياة من جديد من بارقة أرزهاص.

### - ٣ -

وتتميز أربعة أعمال روائية عراقية في هذه المرحلة عن بقية النصوص الأخرى بسحات أكثر فنية وأبرع في المعمار والملفة والنساء الروائي، ولشمل في التنازل للواقع العراقي المتحزك توسط موضوعي الحرب والموت والدمار.

استطاع عبد الخالق الركابي في رويته المثيرة للجدل (سابع أيام الخلق) أن يبنى نصا ذكيا وحادقا حين أقام مجمرة من التوازيات بين «الماضي والحاضر» وبين «مدينة الأسلاف والمدينة الحاصرة» وبين «عالم الباطن وعالم الظاهر» وبين «العلم الصلد والباطن الصوفي الحديث» وبين «المؤرخ والروائي».

وكلها تشكل قصبة السيد نور الذي اختفى بطريقة غريبة حين دخل كوخه ولم يخرج منه بعد ذلك ومنه النص الأصلي (السيرة المطلقة) التي هي الأساس الذي تقوم عليه الأحداث. تلك السيرة التي وجدت مسجلة في مخطوطات مبعثرة بين الناس، ولكنها مشوهة ومحرقة وناقصة، إلا أن هذه السيرة المطلقة كانت تروى على لسان الرواة الذين راحوا يضيفون إليها ويكشفون للناس عن أحداث أخفاها التاريخ الرسمي المعروف بمشيرة البواش عن عامة الناس في مدينة الأسلاف وهؤلاء الرواة هم «عبد الله البصير» و«مدلول القيم» و«عذيب العاشق» و«السيد نور» و«ذاكر القيم»

نحو الأحياء أخذ يصارع أكثر فأكثر حتى أصبحوا جميعا أمواتا في عينيه.. ثم تارح أكثر حتى تساوى الجميع في الموت ثم أكثر فأكثر حتى أردى بكل شيء إلى الفناء. وعندئذ أحس بأن اشتراع مزقة لحم من مملكة الأشلاء الأرضية هذه ليست شيئا يذى بل وأن تبادل المصائر لم يعد شيئا ذا أهمية لأى من الاثنين (ابنه والطيار والشبيه الذي قيل إنه في الأسر) وأن عليه أن لايمسود إلى هذا البيت مرة أخرى ويطوى الموضوع بأكمله مرة أخيرة وإلى الأبد (١٨).

هذه مشاعر الأب، وهو يعيش في حاصره استمرار المأساة، فقد ذهب الشهيد ويطوى الأمر، لكن المأساة تظل مأساة الناس والوطن تتجدد في حرب جديدة وتصف جديد وخراب جديد.

ثلاثة وأربعون يوما من الفارات للتواصل قبلو له الآن كأنها لم تحدث أو أنها قد حدثت وتسيبها من شدة هولها أو أنها كانت ثلاثة وأربعين ليلة بنفس الهول والشدة فاختلطت عليه الليالي، ومع ذلك فعندما رفع رجاء الباعذة بسبب الفجار ووقعت عيناه على عمال البناء وهم يقفون على الحافات الشاهقة التي نهضت من الخراب اختنق يدات الغصبة التي خنقته صباح اليوم الأول من أيام الصيف... وبكى مرة أخرى... من الحزن في المرة الأولى... ومن الحزن في هذه المرة.. ومن القهر مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى. (١٩)

وقد يبدو المقطع الأخير في الرواية باعفا على «الأمل» في أن تنكشف حقيقة الموقف، وأن يسود الغائب من أهوال الحرب والأسر وأن يكون الأمر كله محض سوء فهم أو خطأ في الأدلة أو في الظروف، لكن مسلسلون هادى تنهى آخر المقطع نهاية مروعة.. بالموت، النهاية المأساوية الكاملة، بالموت الذي ينتظر الجميع والقبر الذي فتح فمه فاغرا في داخل الأب وفي أعماقه:

وأخيراً «غريب طاهر الغياث» الذي تبدأ به الرواية ويحركته الدائرية للحصول على النص الأصلي للسيرة المطلقة، والذي يتحد صوته في أحيان كثيرة مع صوت المؤلف أحيانا والروائي أحيانا أخرى.

ومن الواضح تماماً أن «الرؤية الصوفية» هي التي سيطرت على عالم النص شكلاً ومضموناً. فعلى مستوى الشكل، فإن المؤلف قد أقام بناء النص على سبعة أقسام سمي كل قسم من هذه الأقسام بحرف من حروف كلمة واحدة هي كلمة «الرحمن»، وهي طريقة خاصة بفهم الحروف ودلالاتها رموزها عند المتصوفة، ثم سمي كل قسم كتاب الكتب، فالقسم الأول سماه «كتاب الكتب الألف» - إشراق الأسماء، وجاء القسم الثاني «كتاب الكتب - سفر اللام» - كتاب الآية، والثالث «سفر الرء» - إشراق الصفات، ثم «سفر الحاء» - كتاب الهريفة، ثم «إشراق الذات» ثم «كتاب الأحدية»، وأخيراً القسم السابع سماه «كتاب الكتب» - سفر النون، ولم يعطه اسماً محدداً وتركه ورقة بيضاء لا كتابة فيها، وهو آخر صفحة في الرواية، وبذلك ترك مجال «التأويل» مفتوحاً لإعادة التاريخ وسرد السيرة المطلقة من جديد، تلك السيرة التي انتهت بالطل التاريخي «مطلق» الغائب - الحاضر دائماً على ألسنة الرواة مع أنغام الرابنة في المجالس والمقاهي والتجمعات، حيث اختفى بشكل غريب، مع ما حدث في «ديرة الهشيمة» من مذبحة وهيبة حين دكت القرية وبيت مطلق بالبنفمية التي أحاط بها المحتلون القرية وقتلوا كل الرجال الذين صمدوا صمود بطولها خارفاً، دون أن يستسلموا لإرادة الغرياء الذين جاءوا يحكمون الوطن بأدوتهم وصنائعهم ويسرقون خيرات الأرض وجهود أصحابها.

وبذلك ظلت عشيرة «البراشق» رمزاً للتحدى في وجه الغرياء الأجانب، وكان مطلق رمزاً للشأ، وما حدث في «دكة المدفع» هو السر في تدويل الناس للسيرة المطلقة وإعجابهم الشديد بها. وقد تدخّل صوت الراوي العليم مباشرة في آخر مقطع من النص ليخاطب البطل «مطلق» وهو مسجى ينزف دماء وروحه في اللحظات الأخيرة:

«يا مطلق»: وهكذا بقيت بتدقيقك وحدها تواصل الرمي في اتجاه الغرب، مسوفة لمن الدم الغالي قطرة.. قطرة، حتى إذا ما أسالت القذائف القلعة كلها إلى ركلم سال دمك بذوره ليمتزج بدماء من سبقوك. ولولا رائحة «الحضير» لكان من المحال على النابشين بفؤوسهم في مابعد الاهتداء إلى بقايا جسده مختلطة بأحجار الفشل الذي شيدته يوماً أملاً في أن تحمي به نفسك وذريتك مما خبأ القدر لك من كوارث، ولكن... هيئات... هيئات... فها هو آخرك وقد رجّع إلى أولك ليكون كما كان قبل أن يكون، وبذلك أن لي أن أسوي آخر صفحة على اسمك، تتركاً لمن سيأتي بعد أجيال وأجيال مهمة تأريخ ما بين المبدأ والمعاد، إذ إنه أولاً في السطور وآخرنا في الظهور» (٢١)

وهكذا أقفل عبدالخالق الركابي الرؤية كلها بالموت والعودة إلى التراب. وإذا كان هذا الموت بطلانيا مشرقاً، فإن بعض الحكمة الصوفية يأخذ مداه في الخروج من «مرفقة الصوفي» إلى «إعادة البنديقية». ذلك هو التاريخ السري الجمعي للسيرة المنطقية التي ظلت مخفية في المكتبات القديمة والمخطوطات المشهورة وعلى ألسنة الرباب وأصوات الرواة. وإذا كان الركابي قد أخذ من مجموعة نصوص تراثية أدخلها وسط نصه الروائي كـ «ألف لينة ولينة» ومن كتاب «الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر» لعبد الكريم الجيلي المنصوب المعروف، ومن كتاب «قصص الحكم» لابن عربي، وقدم في صفحة الرواية الأولى أحد مفتاحها قولاً لابن عربي «العالم حروف مخطوطة مرقومة في ردي الوجود المنشور ولا تزال الكتابة فيه دائماً أبداً لا تنتهي» (٢٢)، إذ كان ذلك قد تعبد إليه المؤلف ليعطي نصه الروائي المثير برداء الصوفية وأجوائها الحسية الروحية، فإن رؤية العالم كانت تتشكل في انقولة المحددة باستمرار (إما كل شيء أو لا شيء) النهاية المأساوية المحتومة حين يعود الإنسان إلى أصل وجوده، إلى تراب الأرض بعد أن صنع حياته وواقعته وترك لمقل الجمعي - لا التاريخ الرسمي - يتحدث عن ذلك الصنع والحياة مادام الوجود قائماً ومادام الإنسان مقاوماً.

## — ٤ —

وتستمر المطاردة المريعة مع هناء وبأشكال متعددة بالهجوم عليها في الكلية وفي السوق أو بتهديدها برسائل مجهولة إلى هناء عبد الحميد مع التحيمات. التوقيع صورة لجمجمة (٢٨).

وتدخل هناء في كتابوس طويل يمد فيه الروائي إلى أساليب الخرائتي والحرى واللامعقول وهو يصور هذه القوى الغامضة الشريرة المدمرة التي تصادها وتخطم صفو حياتها وحياة الآخرين، حتى استحال الحياة كلها إلى «كوميديا سوداء» أو «ميلودراما» كما تصنفها هناء في رسالتها إلى أخيها صديق الذي يدرس الهندسة في لندن:

نسألني إن كنت سعيدة، ترى أية جملة مفيدة تترجم هدائي. كن مكاني وقل الجواب. نسألني من صفو عيشنا.. ما الصفو هذا؟ أكاد أجهله. اسأل الزمان كيف يكون ممكنا أن يرغمك مجنون على الرحيل من منزلك؟ هنا أبدأ من هذه النقطة، هل تريدني أن أقص عليك خبر المجنون الذي أراد قتلي، وخبر الصيد الذي جعلني طويده، وخبر الرصاصة التي زعقت في الريح ولم تصل إلى الرأس.. ألم أقل لك من أين أنا؟ (٢٩)

وهكذا أيضا الرافع المأساوي وقد اختلطت فيه الحقائق بالأحلام والرؤى المريعة وراح في صحوها وبومها تبحث عن صديقها وزميلتها في الجامعة «ساهرة» تلك الصديقة الضاحكة

ناديت باسمها أكثر من مرة ساهرة.. ساهرة، كنت أسمع نغمة الريح يضرب طبلة الأذن وكان الشارع المريض على مرضى يدي يكتظ بدخان وعبار وخشب محترق، وعربات إسفاف، وحال، وخطباء أنصاف عراء، وسياتين، وصيارفة، وأجنحة لطبور ملقى بها لصق أكياس القمامة، ونوايت، وعقيد غب مهشمة على الأرض. وطباين، وسحرة يحيى طويده، يطلقون الأفعى، وأطفال أصاعوا آباءهم. ومهرجين يمتطون فردة،

في هذه المرحلة من مراحل الإنجاز الروائي العراقي لمة اتجاهات متعددة في تحديد زاوية «رؤية العالم» من وجهة نظر الروائي نفسه. فإذا كانت النماذج السابقة قد رصدت هذه الرؤية المأساوية من الخارج - إن صح التعبير - في سرد الأحداث ومصائر الشخص، فإن اتجاهها آخر يرصد هذه الرؤية من الداخل. وليس المقصود من داخل الشخص ولكن من داخل رؤية العناد، بحيث يبدو هذا الداخل متشكلا في أعماق الشخص أولا وفي القوى الشريرة التي تجابه هؤلاء الشخص ويحدد حركتهم ووجدانهم وعلاقاتهم بالآخرين ثانيا، وبالتالي يحدد مصيرهم؛ ومن ثم رؤيتهم للعالم وللكون والوجود والحياة.

فالروائي الراحل موسى كبرى في روايته «نهايات صيف» لا يقدم قوى الشر إلا من داخل الواقع العراقي متمثلا في شخصية «نايف كنعان» التاجر والمربي ورجل الأعمال الشقية الذي يريد أن يلب «هنا» دارها، بل يستولي على «هنا» ذاتها وهي ابنة زوجته المطبقة المسيرة «وسيلة». وحين تقاومه وترفض مسامحته، فإن صديقها الجسمية «ساهرة» تخفي من الوجود تساما ويشكن غامض، وتضيق كل محاولات هناء في العثور عليها، فقد أنهى هذا الوحش حياتها. نايف كنعان هذا «مزرور كبير» (٣٣) ذو ماض أسود لا يعترف به، و«غده غامض والمستقبل - في رأيه - غد غامض لا شأن له به، لأن الحياة حلم مستمر من المذات لا يقطعه سوى الموت، واستلاء الروح بالماضي شيء صغير» (٣٤)، وهو «دهية» و«ماكر» بل هو ماهر في صد البشر (٣٥)، والناس يخافونه ويخافون ألامه وجواسيس الدين يتبعون هناء في مطاردة خطية تحيط كل حياتها في الكلية والبيت والشارع والسوق وفي كل مكان.

«نايف كنعان» يقتل الناس الذين يقفون ضده وضد رغباته كما قتل «أمين» حين صدمه بالسيارة (٣٦). إنه مريض وحقد ومكبر، يزرع الحوف في نفوس الناس ويحيل حياتهم إلى كوابيس مستمرة ومظلمة، شهواني دنوي مرعب، إنه باختصار شديد لا يموت لأنه «إيليس» - وهل يموت إيليس؟ (٣٧).

الترياق، تلك الشائعات نالسة، وقيل إنه يعاني تعباً  
فى القلب فحات بعد ليلة صابغة وذلك أمر  
محتمل، أما من سيدكر الصحيح فذلك أمر  
متروك للزمان (٣٣)

وهكذا تغيب الروح الشريرة المهيمنة على الوجود كله  
بعد أن شكلت رؤية العالم لشخص موسى كرىدى فى  
(نهايات صيف)

— ٥ —

وهل ستظل الرؤية المأساوية للعالم تشكل نص الروائى  
العراقى ويحدد قسماً بئله الروائى؟

لعل الروائى المرموق طه حاتم الشبيب فى روايته الثانية  
(الأبجدية الأولى) (٣٤) قد أجاب عن هذا السؤال مع تقديم  
الرمز لكن إجابته فى نصه الروائى تطفح بالألم ولا معقولية  
يوصفه معطى واقعيًا، وهو فى الوقت الذى يكتب نوعاً من  
«سيرة» الألم الإنسانى فإنه يحاول أن يغييه بشكل قاطع. لقد  
استطاع الشبيب أن يسي علماً آخر خرافياً بعيداً عن هذا  
الواقع العراقى، وهو فى الوقت نفسه صورة له، أو انعكاس  
لصورته الحقيقية، ولكن بشكل فى ماهر.

هذا العالم الذى رآه هو عالم من الميثولوجيا والخرافة  
والأسطورة، وقد تشكلت جميعها لتؤكد أخطر القضايا:  
«الحرية» و«الثورة» و«مقاومة الشر البشرى» عبر آلام طويلة  
لأبطال الرواية الخرافيين - الواقعيين معاً، إنها نوع من  
الواقعية السحرية حين يختلط الواقع بالأسطورة هكذا هى رؤية  
الكاتب.

(الأبجدية الأولى) تمثل - فى عنوانها - تلخيصاً مكتشفاً  
للمعرفة الأولى منذ بدء البشرية وحتى صيرورتها ضد الشر  
والطغيان والعبودية. الذكاء فى هذه الرواية أنها مبنية على  
شكل دائرى؛ فبدأت هناك وفى فقرتها الأولى، هى نهايتها  
الحقيقية جاءت بإيقاع بانورامى واسع.

على إحدى طبقات الأرض .. وقبل أن تزار  
الطبيعة ودهيل التراب والصخور عليها فتتراءى  
وكأنها ظلام أبدي تكس كالقدر، كان (ستار)  
يشهد من فوق تل الخمسة الذين كانوا

ويأمن أغنان مجلوبة، ولم أر فتيات بلباس العمل  
أو فتيات بلباس السهرة. واستغربت أن أحدا لم  
يسألنى عما أبحت؟ أو ما الذى أنتظره؟ وصاهرة  
التي كنت طوقتها قبل لحظات وقبعتها فى  
عينيها نفلت منى وتمصص على عجل كنت  
دائخة تماماً، أصبح دون تجديف فى طوفان من  
الجلالتين المصمغ فيصعد إلى قمى وأذنى ملح  
غريس وطعم صابون (٣٥).

ويستمر الكابوس، وفى مقاطع أخرى يختلط الواقع  
بالحلم فتسرى أبداً الذى مات منذ متواتر ييسم لها  
ويطمئنها ويسألها عن سبب مجيئها إلى هذا المكان، ثم يروى  
لها كيف حكموا على صديقتها ساهرة بالإعدام فى (قصر  
العدل الثالث) بعد أن أصيبت بالخرس والجذام.. وأنه حصر  
محاكمتها وتنفيذ الحكم، ولكن لم يستطع حتى أن يبكى..  
وأنه كان آخر رجل مات خارج (القصر التاسع والثلاثين  
للعدل) (٣٦)

هذا هو الحلم وهو الواقع وهو العالم آتياً وقد اختلطت  
كل الرموز، وتلك هى رؤيته المأساوية إنه «نايف كنعان»  
الذى يسيطر على هذا العالم فيحيله إلى جهنم لاهة وشقاء  
سرمدي، إنه كما وصفت أم هناء «لهاهى وقائن ودموى لا  
يعسفه وازع من ضمير» (٣٧).

وفى (نهايات صيف) تكون علاقة هناء بالشاب «ربيع»  
المهندس قد وصلت إلى مرحلة النضج وقد سمحت لأن تدور  
الحياة - من خلال علاقة الحب الدافق - أكبر من رقعة  
الالام والكوايس والعذاب. ولم يكن ذلك ليحدث إلا بعد  
اختفاء «نايف كنعان» من الحياة بشكل غامض أثار مجموعة  
من الشائعات. قالت هناء:

ربما أنهى حياته بطلقة، تلك إحدى الشائعات،  
أنا لم أصدق لأن الرجل كان قاسياً، شهوياً،  
مقبلاً على الحياة حد الكهر بنعيمها كما أنه  
بعيد عما يدفعه لاختيار الموت انتحاراً، وقيل إنه  
قتل خطأ بعد شجار مع أحد أزلامه أو تابعيه.  
تلك إشاعة أخرى، وقيل هناك من جس به

يسجلون، تكبل معاصمهم سلسلة واحدة. كان يرى الهواء وقد تشبع برائحة الشواء البشري مركمت أنوف الطير. كانوا كل ما تبقى مما كان يتنفس.. حين تسرأت الشمس مما كان يحدث فغطست في الأفق ولم تشرق ثانية<sup>(٣٥)</sup>.

هذا هو مفتاح الرواية، وتلك هي نهاية القرية التي تمردت على الطغيان والجبروت ممثلا بالإله «جرن» الشخصية المركزية الذي استطاع أن ينشر الاستبداد والرعب فوق رؤوس كائنات القرى وقرية «ألون» الثائرة بالذات.

هذا الشر الأعظم «جرن» الذي تلفح بحساب الدين الخرافي دخل المعبد للحرة الأولى، حين كان فتى ينوء بحصى صبي أسود وذكريات مرة عن صباه الملىء بالحزى والهرمان والشتان، هذا الماضي الذي أوزنه الحقد الأسود حتى استحالت رغبة مجنونة لقتل والانتقام والموت. وبانال وحديعة العقيدة الدينية وأساليب الشر والفساد والدناءة سيطر على مجموعة أحوالهم إلى جلادين يذيقون البشري أبشع ألوان القتل والتدمير والإذلال لقد أراد الروائي طه الشبيب أن يقول إن النهاية هي البداية وهي دائما متجددة، وبذلك يسد «أسر» القارئ وإن يكن قد أصابه بالإحباط للوهلة الأولى. لقد كان الكاتب يتحدث بصوت الراوية العليم في كل الفصل الصغيرة والحكايات المتعددة التي كانت تشكل مسيح النص بكامله، مستعينا بأساليب عدة كعين الكاميرا السريعة الانتفاش والإحاطة بتفاصيل المشهد. وفي ذلك الوصف البراكى في رصد التفاصيل الدقيقة ما منح وقائع الرواية إحساسا بآثارها الحديثة وفجائيتها معا، وباستخدام أسلوب «الملاش باك» ورسم ملامح وقسمات واضحة عن الزمان والمكان مما جعل شخصياته أقدر على الإقناع والإمكان رغم خرافية العالم الذي شكل بناء الرواية الكنى.

هذا الفن المطعون في ماضية صار للكاهن الأعظم «جرن» وصار كل حبه أن يحطم أى رأس شلمحة تذكره بماضيه الأسود الذي حرص على إخفائه وتثوير قرية «ألون» ضده، فعلن أولا عصيانها الصامت، ثم التمرد على تعاليمه،

فإذا بالكاهن الأعظم يبرز أنيابه الحقيقية ليجز رؤوس الجميع حينما رفعت الرضوخ، وهنا تجيء لقولة المركزية في الرواية على لسان أحد الشاكرين «يصار» الذي يخاطب زملاءه الثوار، وقد وضع إصبعه على السبب الحقيقي وراء تلك المأساة: «ها إخوتى.. الظالمون صناعنا، فلنقطع أيدينا قبل أن نجروا على صنعهم.. إن العبد صانع سيده». وتلك الرسالة الأساس في رؤية الكاتب. إن مأساة القضية تكمن في «صناع» الأسياد أنفسهم. وبهذا الوعي العالي وبفروته يؤكد الكاتب تلك الحكمة في مجرعة من القمص والحكايات وسط عالم أسطوري، وهو يروي قصة أول شعب في التاريخ وقصة كل شعب نار ضد جلاديه بعد القهر والإذلال والتدمير.

إن رؤية الكاتب لم تتطابق مع رؤية شخصه، فإذا كانت النهاية هي البداية وقضية الثورة ضد الظلم وصيغ الشرف في الحكام الجلادين، فإن الكاتب قد حدد قضية كبرى هي أن الخطأ يقع في وعى الإنسان قبل فعله، وبالوعي الحاطط القاصر تحدث الجريمة، وبالوعي الساذج تتحطل الفجاعة وتنسج، وبالوعي المختل يتحكم الطفلة ويحكمون.

إن رواية (الأبيدية الأولى) تذكره بشكل ما بالملحة لا بأسلوبها المدحسى من طول أحداث كبرى، ولا في الآلهة الأبطال وتدخلاتهم في مصائر البشر، ولا في السحرى والفراتى والخيالى، إنها تحوى كثيرا من ذلك، إضافة إلى قصة مهمة في تفريقها بين «الفن» و«التاريخ» وقد بدأ كان أرمطو قد فرق بين «الملحة» و«التاريخ» مفصلا الملحة وشاعرها على التاريخ والمؤرخين حين قال،

المستحيل الممكن خبير وأفضل من الممكن المستحيل<sup>(٣٦)</sup>.

ومن هنا، فإن طه الشبيب قد استطاع بالفن وحده أن يصور الممكن الإنساني في تغيير رؤية العالم المسأوية - بموضوعة التمرد والثورة - إلى رؤية سرمدية تفسر حركة الواقع وتميز قفزات التاريخ عبر آلام البشر ووجوه الواقع المتعددة ذات الندوب والتشوهات ولعل ذلك ما يبرر الربط المحكم ما بين «الجمالى» و«الاجتماعى» فى الفن والأدب.

## هوامش البحث ومصادره:

- ١- محمد عزيز الحبابي: من الكائن إلى الشخص، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢، ص ٢٥
- ٢ - برنارد دي فوتو: عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى مدبرة، القاهرة - جيبك ١٩٦٩، ص ٤٠.
- ٣ - ينظر في هذا الشأن: شريك ت. سفيرين، علم النفس الإنساني، ترجمة طلعت منصور وآخرين، مكتبة الأجلو المصرية ١٩٨٧، ص ٣٢٥. وينظر: محمد خليفة بركات، الاختبارات والمقاييس العقلية، دار مصر للطباعة ط ٢، ١٩٥٤، ص ١٥٨. ينظر: أحمد محمد عبدالحق، الأسس الأساسية للشخصية، بيروت ١٩٨٢، ص ٣٩، وسبعها
- ٤ - عالم القصة، مصدر سابق، ص ٤٠.
- ٥ - ينظر بلوى عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحديث بمصر، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٧
- ٦ - ينظر الرواية الجديدة: مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ١٩٩٠، العدد (١)، ص ٦. ينظر: الرواية الفرنسية المعاصرة، سانية أحمد أحمد، عالم الفكر، أكتوبر ١٩٧٤، ص ١٤٦.
- ٧ - أشكال الرواية الحديثة، تحرير واختيار ولهم فان أكونورا، ترجمة نجيب النافع، دار الرشيد ببغداد ١٩٨٠، ص ٩٦
- ٨ - لوسيان جولدسمان وآخرين: البنية الفكرية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٢٥
- ٩ - انظر Edgar - Dryden Melville's Thematics of Form - The great Art of Telling The Truth, Baltimore: The Johns Hopkins Press, p.5
- ١٠ - ريتيه ويليت ولويس رابين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين عيسى، ١٩٧٢، ص ١٩٨
- ١١ - ينظر حاضرن نقد الأدبي، مقالات في النقد، ترجمة محمود القريشي، دار المعارف بمصر، ص ٥١
- ١٢ - من إصدارات هذه المرحلة: سعيد في شارع الرشيد لمؤيد عبد القادر، وصغر صومر غزول للماجدى، والرجل الآخر سمي طه، وسلمى ناجي التكريتي، رباب الشيخ أنترقاسه، وعندما يحلف ظهر الحوت نافع عبدالسلام، وصهوة البراق عوني النوري، وما يضاف في الجحيم محمد عبدالمجيد، والخامسة والتونجي مهدي عيسى الصقر، وفراق طائر الليل مهدي عيسى الصقر، والفيس والهدد على خبير، والمظفرة محمد شاكر السبع، ونهايات صيف موسى كريدى، والوداد عسرو الجاني، وإله الجراد من حامد الشبيب، والأبجدية الأولى طه حامد الشبيب، لرجل في اطلال غزوى ليمادى، والعالم بالقصا واحد ميلون هادى ومنزل الألم رعيم الطائي، وقلوب من الزجاج مهدي جبر، والسرديات رقم ٢ ليوث الصالح، وحلم الرمل نواز التكريتي وصراخ

- العوازم لمهدي عيسى الصقر، وغيرها من الأعمال وليس من هدف البحث، ومنهج، أن يتعرض لكل تلك الأعمال، وإنما سيتناول نماذج دالة منها على مدى تمثل رؤية الروائي العراقي وفد.
- ١٣ - صمرت روايات عبدالحق الركابي الثلاث خلال هذه الفترة، ولم يصدر من مشروع طه حامد الشبيب سوى إله الجراد والأبجدية الأولى، والروايات الباتمان مخطوكتان
- ١٤ - محمد شاكر السبع، المظفرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥، ص ٤٥٩
- ١٥ - مهدي عيسى الصقر، أشراق طائر الليل - بغداد ١٩٩٥، ص ٦٤ - ٦٥.
- ١٦ - المصدر نفسه، ص ١١٠.
- ١٧ - جمال شحيد، في البنية التركيبية طه، بيروت ١٩٨٢، ص ٧١
- ١٨ - ميلتون هادى، العالم بالقصا واحد، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦، ص ٦٢
- ١٩ - المصدر نفسه، ص ٦٧
- ٢٠ - المصدر نفسه، ص ٧٢
- ٢١ - عبدالمجيد الركابي، صابع إله الخلق، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦، ص ٣٢٣
- ٢٢ - المصدر نفسه، ص ٦
- ٢٣ - موسى كريدى، نهايات صيف، بغداد ١٩٩٥، ص ١٩.
- ٢٤ - المصدر نفسه، والصفحة نفسها
- ٢٥ - المصدر نفسه، ص ٢٨.
- ٢٦ - المصدر نفسه، ص ١٠٩.
- ٢٧ - المصدر نفسه، ص ١١٩.
- ٢٨ - المصدر نفسه، ص ٥٢
- ٢٩ - المصدر نفسه، ص ٢٨.
- ٣٠ - المصدر نفسه، ص ٢٢.
- ٣١ - المصدر نفسه، ص ٢٤ - ٢٥.
- ٣٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٨.
- ٣٣ - المصدر نفسه، ص ١٤٤.
- ٣٤ - طه حامد الشبيب، الأبجدية الأولى، بغداد ١٩٩٦
- ٣٥ - المصدر نفسه، ص ٥.
- ٣٦ - Abrams, M.H., The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition, New York, p. 267.

# الريف

## في الرواية العراقية

عبدعون الروضان

ان اية دراسه لموضوع « الريف في الرواية العراقية » قد تضمننا مام حقيقة تؤكد ان ما كتب عن الريف في مجال القصة القصيرة كان كثيراً قياساً الى ما كتب عنه في الرواية حتى اذا اخذنا حجم النتاج الروائي العراقي ككل بنظر الاعتبار . ولعل السبب في اختيار الرواية مجالاً لهذا البحث يعود الى ان القصة القصيرة غالباً ما تقتصر على رصد مساحة ضيقة من الواقع بينما الرواية هي المجال الأكثر رحابة والتي يستطيع الروائي من خلالها ايجاد العلاقة المتوازنة بين الذات والموضوع ، ونحن اذا استطلعنا ان نسمي ما كتبه محمود احمد السيد في روايته جلال خالد عن ثورة العشرين اشارة اولية الى الريف في الرواية العراقية فان رواية « البلد والارض والماء » للنون ايوب تعد بلا شك اول رواية كتبت عن الريف في العراق ..



مسواها اممي المدني عبوة عن حكاية سرديه مباشرة وكانت تطرح بعض القيم الاجتماعية اسئلة في اريف حينذاك وكان موضوعها يدور حول الحب والرواج وما يتصل بهما من عادات وتقاليد .

وقل الريف العراقي يشغل حيزاً لا بأس به في القصة القصيرة التي كانت تتحدث عن العلاج والارض وعن العلاقات الاجتماعية والاساسية اصافة الى تناولها حاله السيئه للعلاج والتي كان الاقطاع يقف وراءها . وحين جاءت ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ اتحدثت القصة القصيرة من التحولات السباسة الجديدة مادة حاوت من خلالها ان ترهص بحق ريف جديد ينعم فيه

على ان هذه الرواية لم تتحدث عن الريف عبر معاشية حميمة ولم يكن الهدف منها الا طرح بعض المقولات والافكار التي كان المؤلف يؤمن بها والتي وضعها على لسان ابطال الرواية انتماء من ماجد رحيم والدكتور حسام الى الفلاحين البسطاء . فحاء الجميع يتكلموا بلسان واحد هو لسان المؤلف . كما ان هذه الرواية لم تتعمق في مشكلات الريف العراقي خلال تلك الفترة وانما انصب اهتمامها حول ناحية واحدة هي المشروع الزراعي الذي جعله المؤلف همه الاول . وفي عام ١٩٥٢ اصدر حمدي علي روايته « شيخ القبيلة » التي كانت اى حاسب

الملاح بحقوقه ولكن لم يكتب أي عمل روائي عن الريف حتى عام ١٩٦٧ حين طلع علينا عبدالرزاق المظلي بروايته « الظالمون » التي تعد بحق أول رواية عراقية تتحدث عن الريف ضمن رواية واقعية وعبر معيشة حقيقية وساحة شجرية حية ومؤثرة وكان موضوعها الرئيس صراع الانسان ضد الطبيعة ووقوعه في وجهها حتى النصر وقد جاءت الرواية ذات نفس واضح وكنيت بأسلوب سطر بحرارة التجربة وتفوح منه رائحة الأرض وبدأ العرق يبتها ويبي « أيد والأرض واليد » وأصحا حيث لم تكن الأخيرة تتحدث عن تجربة وكانت مثقبة بالتفاصيل غير الضرورية التي أبهطتها إضافة إلى كثرة الأحداث المتعلقة التي لم تصف إلى الرواية أي بعد جديد ولم تساعد في اكتساب أية علاقة بالواقع، كذلك كانت أطلالون تختلف كلياً عن رواية المظلي الثانية « الأشجار والريح » برغم أن هذه الرواية كانت تتحدث عن فترة زمنية أخرى من حياة الريف العراقي وكانت تعرض بولادة مجتمع ريف جديد يقوم على التعاون وروح الجماعة إلا أنها لم تستطع أن تحقق ما جعلته « الظالمون » لاعتبارات فنية بحثه حيث نحا المظلي فيها منحى تجريبياً بحثاً وجري لاحقاً وراء شكل جديد لأسس الرواية والقلب وأوقع في شرك من الحملات المفرقة والاستطلاقات والاستطرادات والسرعات . وحتى أن استخدام الزمن جاء مرتبكاً ضمن جولة معقدة من التداخلات التي تعتمد التداخي واستخدام الماضي انعريف والسعيد ، كل هذه الأمور أوقعت الرواية في حالة من الغوص والارتباك والتعقيد والخاصة المعهز

التقدمي الذي حاولت أن تطرحه . وأعطى عبدالرزاق المظلي ثم يفسد رواية ريفية نادرة لم يكتب غيره في هذا المجال حتى سنوات ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ وطرحت منهجها الاشتراكي في الريف والذي كان يهدف إلى إزالة كل التلويح والاستغلال وإحلال روح العمل الجماعي محل الروح الفردية في الزراعة المتمثلة في حملات العمل الشعبي والمزارع الجماعية ومزارع الدولة وحينها كتب قاسم حضير عباس روايته « الراحلون » لتتحدث عن الريف العراقي الجديد الذي صعدته الثورة وكان موضوعها الرئيس يدور حول مجموعة من العلائق الذين يتكاثرون سوية ضمن حملات العمل الشعبي لأجزاء مشروع الدواية الإدواني في رصد حيد لعلائقهم الاجتماعية بمعصم وفي إطار أواقع الجديد الذي طرحه الثورة . .

هذه الروايات التي تعد على أصابع اليد الواحدة إضافة إلى رباعية شمراي الياسري ( أبو كاضع ) . . هي كل ما صدر تقريباً عن الريف في العراق في هذا المجال . ومع أن الساج الروائي العراقي ما زال في مرحلة غير متقدمة نسبياً ولم يبلغ ما بلغه في أقطار عربية شقيقة وما زال يتسم بالسطحية خلال فترة نصف القرن الماضي ، مع كل هذا فإن حصه الريف تبدو قليلة جداً قياساً إلى ما كتب عن الريف في الرواية المصرية مثلاً قياساً إلى

مجموع الأعمال الروائية التي كتبت هناك . فمنذ أن كتب محمد حسين هيكل روايته زيب والدكتور طه حسين رواية دعاء الكروان والريف في مصر يحظى باهتمام الروائيين المصريين أمثال يوسف ادريس وعبدالحكم قاسم وأشرفاوي وسليمان فياض وغيرهم . وساهمت أسبانيا والبلغاريون هناك في تشجيع الكتابة عن الريف وصرفنا بعرف كل شيء عن ريف مصر : الانقطاع المتعدد والعلاج البائس والعمدة وشيخ الخمر وأماور وإمام المسجد والعلم والنظر وعرفت من خلال الرواية المصرية مشكلات هذا الريف قبل وبعد ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ وحكبة الانقطاع الذي قضت عليه الثورة ثم عاد وجه جديد ، بينما ظلت صورة الريف العراقي باهتة في أذهان الكثيرين في العراق وذلك بسبب قلة ما كتب عنه من أعمال أدبية وله ما استعبد منه في مجالي أسبانيا والبلغاريين اللذين لم يستطعا حتى الآن أن يكونا علملي جذب للكتابة . ومن الطبيعي أن تحتفي وراء ذلك مجموعة من الأسباب بعضها موضوعي تطلق بطبيعة الريف العراقي نفسه وبعضها ذاتي يتعلق بالأدباء العراقيين حتى ثورة أربع عشر من تموز ١٩٥٨ لم يكن في معظمه غير بيوت متناثرة أو تجمعات سكانية على أساس قبلي تعتقر إلى أبسط مقومات الحضارة ، وكان الانقطاع يقوم مقام الدولة ويحكم هناك حكماً مباشراً ويمارس نفوذه بشكل سافر ، يضطهد الملاحين ويسلبهم حريتهم وحقوقهم وحياتهم وكان يرى أنه من « صلحته » أن يمس الريف بعيداً عن التطورات التي تحدثت في المدن وفي العالم فكان يحاف فتح المدارس ومؤسساتها وكان موقف السلطة إلى جانب الانقطاع الذي كان يمسير الحليف الطبيعي لها فكانت تترك له حرية التصرف في كل شيء وتسير إلى الأمر بارتياح فكان من حصيلة ذلك عزل الريف عن مجمل التطورات الاجتماعية التي كنت تجري في كل مكان فكانت الهوة مخيفة بين الريف والمدنة ، هوة حصارية واجتماعية ، فحكمت العلاقات الانقطاعية في الناس هناك وعم الفقر وأجهش المرض وظل يعيش حالة سكونية رهيبية طيبة أربعين عاماً ، وقد أدى هذا الأمر إلى ازدياد هجرة الملاحين إلى المدن هرباً من الانقطاع ولم تفكر العناصر المثقفة والمتعلمة التي كنت تغلغ من ذلك الأسارى في العودة إلى الريف وقطعت كل روابطها مع عالمها الأول ، ومن البديهي أن يتعكس وضع كهذا على مقدار ما يعطيه من مادة روائية يستطيع الروائي تشكيلها في أعمال روائية جيدة ، فالواقع السكون لا يعطي الأدباء أو الفنان وحتى الصحفي تلك المادة التي تستطيع إعطاؤها واقع متحدد ومتطور ، ومن جهة أخرى فإن هذا ليس بالأمر الوحيد الذي يكمن وراء عدم ظهور أدب روائي من الريف في العراق ، فالأدباء بصورة عامة والروائي بصورة خاصة ، وخاصة أولئك المنحدرون من أصول ريفية والذين أتوا حياة المدينة على الريف يتحملون جزء كبيراً من المسؤولية فهؤلاء الروائيين الذين تركوا الريف إلى غير رجعه ونظفوا كل

اتصال لهم به لم تعد لهم مشاعرهم وتحرك وجدانهم تلك المآسي التي كانت تحدث تحت ذلك السطح الساكن للريف والتي لم تكن لاحتياج في كثير من الحالات إلا إلى الذي يطلع في أروالة تلك القشرة الطاهرية ليظهر له الواقع بكل مآسيه وبكل حركه واضطرابه بها الكثيرون منهم إلى الشعر الذي هو أيسر سبيل للتعبير عن الذات التي تنامت في ظل المدينة وتصححت وسيت كل شيء عن واقعها الأول ولجأ بعض الآخر إلى القصة القصيرة باعتبارها الفن الذي يستطيع ارضاء أذنان على الأقل .

إن الرواية الرفيعة العراقية إذ ترتبط بشكل عام برواية تكلل قانها في الوقت نفسه تشكل ظاهرة متميزة . فالريف العراقي الذي كان يشكل في مجتمعه ما قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ أكثر من ٧٠ ٪ من سكان العراق الاخصام الذي للروائيين على منهم ولعل من الممكن القول إن بصره المتاح الروائي العراقي بصورة عامة ربما تعود إلى ندرة النتاج الروائي من الريف فمن نرى من خلال استقراء خارطة الأدب العربي في مصر وفي مجال الرواية أن أغلب الروائيين المصريين المتحضرين عن أصول فلاحية كتبوا عن الريف قبل أن يكتبوا عن المدينة ومن يقطبوا صلتهم بالريف بهذب وكانت كتاباتهم تسم بالصدق والموسوعة لأنها كانت تتحدث عن معاشة حقيقية لواقع وعمر عجائب حية ، فبدى أن أعاد الروائيين في العراق وحتى الذين تحدثوا عن أصول ريفية كيويا ول ما كتبوا عن مجتمع المدينة الذي يورهم يومئذ خلال العلاقات السطحية فجاءت أعجب كتاباتهم مثل طمع جلدي لا يخوي في داخله غير الماء ، فيما تحول فريتي آخر إلى البحر أو إلى القصة القصيرة .

لكن كانت رواية « اليد والأرض والماء » تدون أيوب أو رواية تتحدث عن الريف من زاوية موضوعية قانها في الوقت نفسه لم تطرح هذا الواقع من خلال ذاته وإنما طرحته عبر علامه بالمدينة وكانت تركز على مجموعة من العذبات التي كان المؤلف يؤمن بها والتي أراد لها أن تكون مناعات أبعاله أيضا ، كانت « الظالمون » أول معاشة حقيقية لواقع أريف وكانت صميمية في طرحها لهم ريفي بخص منطقة حدودية تعيش في الصحراء حيث يشج الماء وحيث تشهر الطبيعة في وجه الإنسان أقسى أسلحتها وهو العطش . وكانت تعكس حالة انسانية عامة قد تصلح لأي مكان مشابه في القطر أو في الوطن العربي أو العالم ولم تكن تملك خصوصية التجربة الإنسانية ولم تستطيع الأشجار والريح أن يصل إلى مستوى « الظالمون » حيث كنهه أقل تعبيراً عن الواقع لأنها حاولت أن تعرض شكلا خاصا في الرواية على مجموعة من العالخين السطاء خلال فترة ما قبل ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ ورغم انتحولات الجلية التي حدثت في

الريف خلال السنوات العشر المصروفة من ثورة السابع عشر من تموز ورغم تبدل الكثير من العلاقات الاجتماعية والاجتماعية في الريف وبروز الكثير من الظواهر الجديدة على مساحة الريف العراقي فإن أحدا لم يكتب عملا روائية أخرى تشتم بالموضوعية والرحابة . كل هذه الأمور حضير عباس التي تعتبر أول محاولة جادة للكتابة عن ريف ما بعد الثورة وكانت صادقة في طرحها لعموم مجموعته من الفلاحين عبر علاقات العمل الحديد واشتدرب الرائدة التي طرحتها الثورة والمتمثلة في حملات العمل الشعبي وأحلال روح الجماعة محل الروح الفردية التي كانت سائدة في الريف قبل الثورة .

إن تعبير خارطة الريف العراقي اليوم واستنجد انتحولات الجدية داخله ، أصبح مادة وسمة لكثير من الإعمال الروائية الناحية ففي كل يوم تضاد قيم جديدة وسبأ بتأيد جديدة ، مآلة دحب الريف في كل مجال وتعب تلك الاقطاعات الكبيرة وزالت كل مطاهر الاستغلال تتحل محلها امراخ الجماعة ومراخ الدولة وأصبح علاج امام مهمات ومسؤوليات جديدة وتغيرت الكثير من فاعالته السابقة ، أصبح الآن يعرف الكثير ولم يعد ذلك الأسبق الذي سيطر عليه الاقطاع ، بل هو اليوم الإنسان الجديد الذي يمتلك وعيا جديدا وينظر إلى الأمور من زاوية أخرى تشتم بالموضوعية والرحابة . كل هذه الأمور لا تدع مجالا لشك في أن الريف الجديد يستطيع أن يعطي الروائي فكثير من الأعمال الجيدة ولئن كان جيل الروائي الحالي لا يستطيع استيعاب هذا الواقع الجديد لبعده عنه وعدم معيشة معاشة حية فإن من المؤكد أن جيل من الروائيين الشباب سيهض من أعماق الريف ليكتب بوعي جديد وعن تجربة حقيقية . . . وقول كهذا قد لا يقال لمجرد التعاؤل وإنما هو محصلة طيمية لم يجري في الريف الجديد الذي يعم بمجزات الثورة ووعايتها غير المحدودة . هذا الريف سيشكل مركز جذب لكثير من العناصر المثقة والمتعمدة ولا يسمع لها بالأملاات من مداره إلى مدار المدينة الذي يسحها ويعشها ، ملئن كانت امام الأجيال السابقة المبررات بهجرة الريف إلى المدينة وهجرة المدن إلى العاصمة فإن أغلب هذه امروا قد زالت تقريبا في الوقت الحاضر .

من المؤكد أن الكثير من القصص القصيرة قد كتبت عن ريف ما بعد الثورة ولكنها لم تكن بأية حال لتمثل الوجه الجديد لهذا الريف ولم تستطع استيعاب كل التجارب التي تحدث هناك بل كانت في معظمها تمثيلا لحالات معينة ومثل هذه الاعمال لا تستطيع بأية حال من الأحوال أن تعطي القاريء الحجم الحقيقي للتحولات الجارية في أريف ويبقى العمل الروائي هو الأثني لانما أكثر شمولاً والاكثر قدرة على استيعاب الواقع بكل أبعاده

## التراث الفكري

# الزمان والفناء في الشعر الجاهلي

عبدالله نيهان

لا وجود الا بالزمان ، والزمان سر التناهي  
فكل وجود لفناء ، ولكن الفناء تحقق الامكان  
وكل تحقق فعل ، والفعل هو الخلق ،  
فالتناهي انن خلق

الزمان الوجودي

١٥٣

من المعلوم انه لم تكن للعرب في جاهليتهم فلسفة نظرية مجردة مسطورة، وكل ما نعرفه عن ذلك بعض الآراء العابرة التي لا تشكل بالنسبة لنا ارثا تراثيا هاما كما يمانهم بالدهر واتخاذهم الأوثان واسطة تقربهم الى الله ذلبي ، أما عن نظريات اهم متكاملة ومجردة حول الموت والحياة والزمان والأخلاق والسياسة فلا أثر لها فيما وصل اليها . ولكن أيعني ذلك أنهم لم تكن لهم مواقف وآراء في هذه المسائل ؟

الجواب : بلى ، كانت لهم موقف ولكن لم يعبروا عنها على نحو نظري مجرد ، وإنما عبر عنها شعراؤهم بأمالبيهم التصويرية ، ونعدوا من خلال تصويرهم الى التعبير عن دقيق المجردات الذهنية واللمحات الروحية والأحاسيس الانسانية في نزعاتها المتناقضة المتصارعة . وان تتبع مظاهر التعبير عن الزمان والاحساس به في شعرهم ليمتدنا بسبر وجداني عميق رائح عاصم العربي مشدودا اليه .

ومن الطريف أن ترتبط فكرة الزمان بالموت والفناء ، وليس هذا غريبا فالموت نهاية ولولا الاحساس بالنهاية لما كان هناك احساس ووعي بشيء اسمه الزمان (١) .

والزمن فكرة مجردة ، اختلف أصحاب الحدود في حده<sup>(١)</sup> ، ومن أمثلة حدودهم قول أبي العلاء لمعري : « الرمار شيء أقل جزء منه يشتمل على جميع المراكات ، وهو في ذلك صد المكان لأن أقل جزء منه لا يمكن أن يشتمل على شيء كما تشتمل عليه الظروف »<sup>(٢)</sup> واختلف المحدثون في تحديد الزمان وقسموه الى زمان ذاتي وجودي ، وزمان فيزيائي ، وزمان فسيولوجي وزمان مطلق وآخر نسبي<sup>(٣)</sup> وهذه أمور أشرنا إليها ولا تهنا كثيرا في ذاتها الا من حيث تعبير الجاهليين عنها بأساليبهم ، فهم لم يبحثوا في ماهية كل زمن من هذه الأزمات ولم يحاولوا وضع حد أو تعريف وانما صوروا احساسهم الانساني بالزمان ، بهر الحياة المتدفق الذي لا تشمل حياة الانسان العرد في عبابه أكثر مما تشغله بعة برق حاطفة في كبد السماء - فإين تبرز تجليات التعبير عن الزمان والموت ؟

في مطلع أكثر القصائد الجاهلية يقف الشاعر على الأطلال ، يبكي .. يتدب .. يسى أحضر .. لينتقل بخياله الى الماضي - الماضي المنيء بالحياة والسحب ، الذي عفا الا ذكرياته ، الشباب الذي ذهب الا بقايا أخاره .. وكذلك هذه الديار التي كانت مسرحا للسعادة عفت وغشيتها الرمال ثم عسلتها السيول ثم سفتها سواقي واختلفت عليها الفصول - انها تصارع الزمان .. تقاوم الفناء ، تستعصي على الدفن .. كذلك هذا الشاعر الذي عاش حتى سئم الحياة .. لا يزال يحارب ويقاوم على الرغم من تصريحه أنه سئم الحياة .. فالطفل يقاوم الزمن .. والاسار يقاوم الزمن الذي يرجم عليه بالشيخوخة والهرم وعلى الأطلال بالدرم والماء .. فالوقوف على الأطلال موقف انساني تجاه شلال الزمن انهادر .. انه تحد للعوامل الفناء ورجوع الى التاريخ الحي في نفس الشاعر .. رجوع الى اشباب الماضى المعجم بالحيوية .. انه سبيل ان لحظات حالة يقصدها الشاعر في أحلام اليقظة وهو يستعيد ذكرياته البعيدة .. تلك اللحظات التي تمنحه انقوة المتجددة والتفاؤل الغصبي .. وما أجمل حلم اليقظة .. حلم الذكريات .. الذي صوره زهير بن أبي سلمى في مطلع مبعثته بعد أن عرف دار أم أوفى وأخذ يتخيل الظمائن ويرافقهن من موضع الى موضع حتى وضمن عصي الحاضر المتخيم<sup>(٤)</sup> وما أروع تصوير عوف بن عطية<sup>(٥)</sup> لوقوفه في الأطلال وتبعوره بنشوة غامرة جعلته يتجاوز الحاضر الى الماضي الزاهر<sup>(٦)</sup> :

|                        |                                          |
|------------------------|------------------------------------------|
| أمن آل مي عرفت الديارا | بعيث الشقيق خلاء قفارا <sup>(٨)</sup>    |
| تبدلت الوحش من أهلها   | وكان بها قبل حي فسارا                    |
| كان الظباء بها والنعا  | ج البسن من رازقي شعارا <sup>(٩)</sup>    |
| وقفت بها أصلا ما تبين  | لسائلها القول الا سارا                   |
| كأنني اصطبحت عقارية    | تصعد بامر صرغا عقارا                     |
| سلافة صهباء ماذية      | يقض المسايء عنها الجراوا <sup>(١٠)</sup> |

إن التفاعل الحي بين الشعر والأطلال من خلال احساس عميق بالزمان يتطلب النفاذ إلى معنى معنى أي لا يكفي أن يفهم النص من شروح اللغويين وإنما يجب النفاذ من خلال هذه المعاني السائدة إلى موقف الشاعر وأحاسيسه الكهنة وراء الموقف الطللي .. هذا الموقف المرتبط باحساس جمعي ومشاعر عامة تبعد الأطلال (١١) ، ولولا هذه المشاعر العامة لضاربها في وجدان الجماعة ما كان على الشاعر كل شاعر أن يقف على الأطلال . فإذا كان لموقف الطللي جانبيه الذاتي فإن له أيضاً ما يصده بروح الجماعة ومشاعرها .

وإذا كان الزمان الذاتي يطول ويتصارع اعتبارياً لا فيزيائياً بمعنى أن الاحساس بالزمان يتصاعد في أوقات السرور (١٢) ويغدو ثقيلًا أحياناً الانتظار والهموم فإن الاحساس بمثل هذا تجلّي رائيًا في شعر الجاهليين وعبروا عنه بطرائقهم المعنوية المشيرة . فالأسود بن يعقرب (١٣) مثلاً يعبر عن احساسه بثقل الزمن المقترن بالقلق والخوف والاستسلام على نحو رقيق ومثير . وأرقه يقترن بالهم الكبير والحزن العميق ، فقد زحف إليه العمى .. كما نهشت أتياب المنية أصحابه آل معرق وغرهم .. فأصبح كمن فقد علانقه بزمنه .. أنه يشعر بالخربة القاتلة ويتساءل عن معنى الحياة ويتمنى الموت

|                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| نام الغلي وما أحسن رقادي   | والهم محتضر لدي وسادي          |
| من غير ما سقم ولكن شفقتني  | هم أراه قد أصاب فؤادي          |
| ومن العوادم لا أيا لك أنني | ضربت علي الأرض بالأسداد (١٤)   |
| لا أهندي فيها لموضع تلعة   | بين العراق وبين أرض مراد       |
| ولقد علمت سوى الذي نياتني  | أن السبيل سبيل ذي الأعواد (١٥) |
| أن المنية والحنوف كلاهما   | يوفي المخارم يرقبان سواني      |
| لن يرضيا مني وفاء رهينة    | من دون نفسي طارفي وتلاذي       |

تأمل هذا الاحساس العميق بمجرى الزمن واقتراحه بفكرة النهاية - الاحساس الوجودي « الذاتي » بالنهاية ، وانظر كيف يتسرب التعلق بالحياة من خلال الرغبة في الموت على نحو متداخل يلفعه شيء من ضباب وزرقة باهتة وروح استسلام مريبة مبصنة بمشاعر الرفض والتمرد .. ولن يلبث الشاعر أن ينتقل من الذات إلى الجماعات .. أن الزمن لم ينحت أثلته فقط وإنما اجتث أروما أكثر ، تنعموا ما شاء لهم التميم ولها ما حلا لهم اللهو .. ثم دارت عليهم دورة الفلك فإذا كل ما كانوا فيه هباء في هباء وباطل في باطل:

|                             |                                 |
|-----------------------------|---------------------------------|
| مإذا أوصل بعد آل معرق       | تركوا منازلهم وبعد أباد (١٦)    |
| أهل الغورنق والسدير وبارق   | والقصر ذي الشرفات من سنداد (١٧) |
| أرضاً تغيّرها لدار أبيهم    | كعب بن مامة وابن أم دؤاد (١٨)   |
| جرت الرياح على مكان ديارهم  | فكانما كانوا على ميعاد          |
| أين الذين بتوا فطال بناؤهم  | وتمتعوا بالأهل والأولاد         |
| فإذا التميم وكل ما ينلهي به | يوماً يصير إلى بلى ونقصاد       |

انه احساس الروح التي تشعر أنها استنفدت طاقتها على البقاء وقدرتها على الاستمرار فهي تعري نفسها وتهينها لتنتقل الى عالم المجهول .. الى البلى والنفاد بعد أن عبت من متع الحياة واستمتعت بمصاراة الشباب وملأت دنياها صحياً وحيوية وحركة وهي تعلم أنها نفدت وفي الزمان متسع ..

وإذا كان الزمان فكرة مجردة فار الشاعر الجاهلي كبير ما كان ينعند اليها من خلال المكان ، وذلك لسبب واضح وهو الاقتراض الذهني بين المجرد والمحسوس بين الرمان والمكان (١٩) ، بمنظر الثلج في بلد ما يدل على الفصل الزمني الذي يسود ذلك البلد .. ومن هذا المطلق نرى في الشعر الجاهلي تعبيراً عن الزمان بالفاظ تدل على المكان وبذلك يغدو طول الليل نجوماً كالقطيع يتبع الرعي وقد غاب عنه الراعي في شعر لثابتة (٢) :

كليني لهم يا أميمة ناصب      وليل اناسيه بطيء الكواكب  
تطاول حتى قلت ليس بمنقض      وليس الذي يرعى النجوم بأيب

ويغدو الليل عند امرئ القيس يمراً له أعجاز وصنوبر ، وتثبت النجوم في السماء بأمراس تشدها الى صم الجبال (٢١) ، ويسكن تحت هذه الصور الحسية التعبير عن طول الليل وشدة الهم .. وهنا عند النائمة وعند امرئ القيس يقترون الاحساس بالزمان بالهم والقلق والخوف .. ويجب ألا نتخذ هنا إلا هذه تلك الصور الحسية المتتابعة سواء عند امرئ القيس أو النائمة أو غيرهما من شعراء الجاهلية عن السقام الى ما يعتلج تحتها من انفعالات وأحاسيس عاطفية ذاتية وإنسانية شمة .

إن التعبير بالصور الحسية طريقة شعرية لا ترتبط بالسطحية ولا بالسذاجة ، انها وثيقة الصلة بروح الانسار وملكة الخيال .. وإن التسرع في قراءة شعر الجاهليين أو فهمه فقط من خلال شروح اللغويين يفوت على القارئ أدراك الكثير من كنوز الأحاسيس والشاعر والأشواق التي تعتلج تحت تلك السطوح وفي أعماق الانسان .. وأكاد أقول إن هذه الكنوز لا يصل إليها إلا من تمرس بقراءة التراث .. لذلك نجد لغزياً عن التراث سواء من العرب أو من غيرهم يقفون عند سطوح لا يجاورونها (٢٢) ، ثم يطلقون أحكامهم جراًفاً يهتمون ويتعاملون وما أجدرهم أن يهتموا أفهامهم القاصرة وخواطيرهم الكليلة .. ولو أنهم قرؤوا قصيدة جاهلية واحدة بروح التعاطف والمودة لشهدوا عجباً من العجب ولشعروا بتبشاق صاقات الحياة وبرور تماقضاتها وبمعاناة الانسار الأصلية من خلالها ومن خلال محاولة التعبير عن المعاني الدقيقة والمواقف الكامنة ..

ومعرض آخر من معارض الشعر الجاهلي يتجلى فيه الاحساس الزماني مقترباً بالموت والذويان على حافة الغناء .. وهذا المرض هو شعر الرثاء سواء أكان رثاء من الشاعر لنفسه وذلك إذا أحس برحف الموت نحوه .. أم من الشاعر لعريض فقدده ... ولهول الحدث في نفسه قد يشعر باضطراب نظام الكون والفلك (٢٣) .. ومما تجدر الإشارة إليه أننا لا نزع من هنا أن الرثاء الجاهلي بلغ ما بلغه في دالية المعري .. لا ، فالبون بعيد وشاسع .. والأمور تقاس وتقدر في أمورها الزمانية والاجتماعية .. فطرائق

الحاهيين في التعبير أمام الموت تختلف قليلاً أو كثيراً عمر تلامه ، ولكنها في نفاذها تلتصق بالنفس الإنسانية مهما بعد بها العهد . . تأمل هذين البيتين القديمين (٢٤) .

قالت عميرة ما لرأسك بعدما      نفد الشباب أتى بلون منكسر  
أعمر إن أباك شيب رأسه      كثر الليالي واختلاف الأعصر

فالشاعر هنا يحس بفعل الزمان ويمدق عمق تأثيره للإنسان سطحا وعمقا . . ولكن لشاعر اكثف بالإشارة إلى أبرز معالم هذا التغيير من الناحية الحسية فخص الشيب بالذكر « ولا يعني هذا أنه صرف الذهن عن الأشياء الأخرى ، لكنه يذكره للشيب أوجي بكل ما يمكن أن يقترب به من ضعف ووهن وحساس بقرب النهاية . . ولأمر ما قال نقادنا لقدامى سلافة الكناية وبيان التعريض أشد وقعاً من التصريح وأن الإشارة أبلغ من العبارة . . ويمكن أن تتأمل عبارته « نفد الزمان » لتدرك التصور النسبي للزمان . . فالزمان لا ينفد . . ولكن عندما تنفذ عمر الشاعر أو كره فقد أحساسه بالزمان وامتداده وحمل نهايته مقترنة بنهاية الزمن . . وكأن مقياس الزمن عنده هو وعيه به ولهذا الملازمة جعل الزمان ينقد .

وبعض شعراء الجاهلية رفع عقيرته بالسأم من الحياة ومن تدبّع الليالي والأيام، لقد مل التكرار وفاق إلى التخلص منه ، وكأنه يتعجل النهاية ويتمنى أن يفرق في بحر الأبد ستمع إلى المستوغر بن ربيعة (٢٥) وهو شاعر قديم يصور بطويلاً :

ولقد سئمت من الحياة وطولها      وازددت من عدد السنين مئناً  
مئة أتت من بعدها مئتان لي      وازددت من عدد الشهور ستيناً  
هل ما بقا إلا كما قد فاتنا      يوم يكر وليلة تحلونا

وعلى الرغم من ظاهرة الحساب فإن القارئ يمكنه أن ينفذ إلى مشاعر الملل من الرتابة والتكرار وإلى استواء الماضي والمستقبل لديه .  
والزمن لدى الجاهليين كثيراً ما يتخذ دور المفسد فهو في تطاوله وامتداده يفسد الأطلال كما يفسد هيئة الإنسان . . وإذا كان سالماً في مرحلة ما فإنه لا يلبث أن يفسد ما أصلحه ، وهذه ظاهرة عامة في أشعارهم وقديمة ، فما يروى من قديم الشعر قول دويد بن زيد بن تهم : (٢٦)

ألقى علي الدهر رجلاً وسداً  
والدهر ما أصلح يوماً أفسداً  
يصلحه اليوم ويفسده غداً

ويكثر هذا الموقف من الزمان في شعر المعمرين الذين ملوا الحياة ، ويكثر مع ذلك وفي كناية شعرهم يبرز شوقهم وتعلقهم بالحياة بسبب حنينهم إلى الشباب ، فكانهم في حقيقة أمرهم لا يملون الحياة وإنما يملون العجز والشيخوخة . . « ستمع إلى معد يكرب الحميري (٢٧) الذي يفيط الزمان على تجده الدائم ، بينف شبابه ذهب وانقضى :

أنا سي كلما أفيت يوماً      أنا سي بعده يوم جديسداً  
يعود شبابه في كل يوم      ويأبى لي شبابي ما يعود

فالشاعر زحف عليه الزمن ، وهو يحس بالألم لأن المعجز والشيخوخة تحده وتمنع من الحياة كما كان أو كما يريد . .

هذا الشعر وما جرى محراه سواء أكان الشاعر يتخذ موقفاً معيناً من الزمن أو كان يستعير بالرمز لاسباع ألوان وأصباغ على شعره . . يوحى بثقة وقوة بحسب احساس العربي في جاهليته بالزمن . . وتعبيره في شعره على طريقتيه عن عمق هذا الاحساس يصور لنا موقف العرب في جاهليتهم من الزمن . . هذا الاحساس وذلك الموقف يشيران الى عمق الوعي بالوجود وشدة الامتلاء بالاحساس بالذات وبتملك العربي بالفعل . . بمعنى انه يريد أن يفعل وأن يؤثر لذلك يتعلق دائماً بالشباب ولا يكثر ذكر الزمن الا في الاوقات الصعبة . . في ليالي الهموم . . أمام الموت . . عندئذ يبرز شبح الدهر المرهيب متخذاً شتى الصور وقد تكون مفزعة قبيحة كقول شاتم الدهر (٢٨) :

ولما رايت الدهر وعرا سبيله      وأبدى لنا وجهها أظم مجدداً (٢٩)  
وجبهة فرد كالشراك ضئيلة      وأنفاً ، ولوى بالعنانين أخذاً (٣٠)  
ذكرت الكرام الذاهبين أولي الندى      وقلت لعمرى والعسام : الا دعا

ان شدة الاحساس بالزمن لدى الجاهلي يدل دلالة بالغة على الشعور بلوحدة في حياته وعلى ترابط هذه الحياة في جرياتها في بحر الزمن المبدى تعبده ، وعلى توحداً للأرمنة الثلاثة في نفسه . . فارتداد الشاعر الى الماضي في شيخوخته يستمد منه نسج التفاؤل والحيوية هو في حد ذاته ريو الى المستقبل واعتداد بالذات وتحد للزمان . . وكان الشاعر يستوعب الزمان بامتداده . . هذا الاستيعاب وذلك الشعور الواضح به يدل دلالة بالغة على تماسك النفس ووحدةها . . ولا قيمة لما ذكره المنصريون والعرييون وللبقاوات الناطقة بأرائهم في العالم العربي من فروق متعينة بين الأجناس البشرية ، فان العرب أو من يسمونهم بالساميين فارو بأجل عبارات الذم والقدح ليرفع مقابل ذلك من قدر من أسموهم بالأقربين (٣١) .

ان دراسة التصور وهي حية ناطقة وصادقة كهيئة بالرد على كل سمادير العريقين وعلى كل تخرصات أولئك الذين نومهم ابليس (٣٢) فسلبهم ملكة التحليل فيما يتعلق بقومهم ، ووهبهم آيات البلاغة والفصاحة في مديح المعريين أدعياء الرقي الى الافاق الانسانية مع أن تفكيرهم لا يجاوز جدران لغرفة التي يتفنون سمومهم منها . . وكل يعمل على شاكلته . .

وبعد فان لكل أمة في كل طور من أطوار حياتها طرائق في التعبير قد تختلف وقد تتفق وكان فن التعبير السائد في الجاهلية هو الشعر - فلا غرابة اذا كان شعرهم مستودع كنوزهم الذي تبحث فيه عن فلسفتهم وعن مواقفهم من الحياة والموت والحب والعرفة والكمال . . لقد صودوا مواقفهم ونظراتهم تصويراً متلبساً بمواقدهم ومشاعرهم على طرائقهم التعبيرية المألوفة - وسنحاول الايام بهذه الموضوعات أو بعضها ، وسبر تلك الصور لمحاولة تيل ما تخبىء في أصدافها من احساس وانفعالات ومواقف .

## □ التعليقات :

- ١ - الاقتباس من فكرة « توماس مان » الألماني • انظر كتاب قصة الزمن لعمري مصطفى حرب ص : ٧٤٥ •
- ٢ - انظر كتاب المواقف في علم الكلام لعبد الدين الابجي ص ٣٧٤ طبع بيروت : عالم الكتب والكتبات للكنوي ٢ : ٣٣٦ ، ١٠٥ - ٤ : ٢٢٤ الطبعة الثانية ، وزارة الثقافة بدمشق والتعريفات للجرجاني : ٧٨ طبعة سنة ١٩٣٦ بصرى •
- ٣ - رسالة الفطرس ص ٤٣٦ بتحقيق الدكتوروة بنت الشاطئ • الطبعة الخامسة •
- ٤ - انظر الزمان الوجودي للدكتور عبد الرحمن بدوي ١٠٠ وخصه الزمن ٧٣ وما بعدها •
- ٥ - مطلع معلقة زهير بن أبي سلمى •
- ٦ - شاعر من فرسان العرب • له قصيدتان في المفضليات برقم ٩٤ و ١٢٤ •
- ٧ - الأبيات في المفضليات ، القصيدة : ١٢٤ •
- ٨ - النشيق : عبد النبي اسيد بن عمرو بن تميم •
- ٩ - الرازقي من النيبات : الرقيق منها وهو أجودهما • الشعراء : النوب التي يلي الدين •
- ١٠ - الصبيان : في لونها بيانى لقدمها ، الماذية : السهلة السمر في الحلق • يقص : يكسر • السامر : الذي يشتري الشعر لشربها •
- ١١ - انظر يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٤٧ وما بعدها • ط وزارة الثقافة بدمشق •
- ١٢ - اشار الى ذلك طرفة بن العبد في معلقته :  
وتنصير يوم الدجن والدجن معجب  
بهجنة تحت الطبلاء المعبد
- ١٣ - هو اعشى بني نهشل ، شاعر جاهلي مقدم فصيح فعل ، كان ينام النعمان بن المنذر والقصيدة في المفضليات برقم ٤٤ •
- ١٤ - ضربت عليه الارض بالاسدود اي سدت عليه • كان اعشى ثم عمي •
- ١٥ - ذو الاعواد : يريد الموت •
- ١٦ - آل محرق • لقب لبعض حلفاء العرب • ايراد : اسم قبيلة •
- ١٧ - الخورني والسدير : من اسماء القصود • ياروق : ماء بالعراق • سنداد : نهر بين الحيرة والبصرة •
- ١٨ - كعب بن مامة : من أجواد العرب في الجاهلية • ابن أم دؤاد : أبو دؤاد الايادي الشاعر •
- ١٩ - عبد الكريم اليافي : دواست قبيحة في الادب العربي : ٣٠٤ •
- ٢٠ - ديوانه : ٥٤ بتحقيق الدكتور شكوي فيس •
- ٢١ - انظر معلقة امرئ القيس •
- ٢٢ - من ذلك مثلا ما قاله الباحث الصهيوني ص • هوديه في كتابه حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي ص ١٣٩ ترجمة سعد مصلوح :
- « ان الذي يفتقد الشعر العربي هو تسليط الانتباه الى عالم الباطن بدلا من التركيز على العالم الخارجى ، والتجارب الروحية الحية ، والقدرة على استخدام الصور والاستعارات ، والانتقال الواسع ، والاستخدام السليم للتشبيهات الملائمة ، والقدرة على تقطيع العربية بها ، ... » الخ ووضح ان الكتاب يتحدث عن الشعر العربي المعاصر ولكن يبدو على كلامه طابع التعميم • واحكمه غير صادقة على كل حال سواء اراد الشعر المعاصر او القديم •
- ٢٣ - انظر ديوان اوس بن حجر قصيدة رقم ٤ • ط دار صادر
- ٢٤ - الستان لاعمير بن سعد بن قيس عيلان • انظر طحان فحول الشعراء لابن سلام ص ٣٣ بتحقيق الطلائع محمود محمد شاكر • طبعة المدني •
- ٢٥ - انظر المرجع السابق ص ٣٣ ايضا • وقوله في البيت الآخر : يقا • لغة طائية في بني •
- ٢٦ - المرجع السابق : ٣٧ •
- ٢٧ - المرجع السابق ص ٣٨ - الحواشي •
- ٢٨ - رسالة الفهران : ٤٢٨ •
- ٢٩ - الاذنب : الكثير شعر الوجه والاذنين • والبعدع : المقطع ويراد به هنا التشويه •
- ٣٠ - الشرائك : سم النمل على ظهر القدم • العثانين ملوثة عثنون وهو اللحية الاخضر : عرق في صفحة العنق •
- ٣١ - انظر ص • عبد الرحمن بدوي : الموت والعبقريه ١١٣ الطبعة الثانية ١٩٦٧ •
- ٣٢ - الفاراء مقبسة من الرحوم مصطفى صادق الرافعي •

## الزمن والمكان

ان شاء الله

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 84

زنگنه و محمد علی

١٠٠  
 ١٠١  
 ١٠٢  
 ١٠٣  
 ١٠٤  
 ١٠٥  
 ١٠٦  
 ١٠٧  
 ١٠٨  
 ١٠٩  
 ١١٠  
 ١١١  
 ١١٢  
 ١١٣  
 ١١٤  
 ١١٥  
 ١١٦  
 ١١٧  
 ١١٨  
 ١١٩  
 ١٢٠  
 ١٢١  
 ١٢٢  
 ١٢٣  
 ١٢٤  
 ١٢٥  
 ١٢٦  
 ١٢٧  
 ١٢٨  
 ١٢٩  
 ١٣٠  
 ١٣١  
 ١٣٢  
 ١٣٣  
 ١٣٤  
 ١٣٥  
 ١٣٦  
 ١٣٧  
 ١٣٨  
 ١٣٩  
 ١٤٠  
 ١٤١  
 ١٤٢  
 ١٤٣  
 ١٤٤  
 ١٤٥  
 ١٤٦  
 ١٤٧  
 ١٤٨  
 ١٤٩  
 ١٥٠  
 ١٥١  
 ١٥٢  
 ١٥٣  
 ١٥٤  
 ١٥٥  
 ١٥٦  
 ١٥٧  
 ١٥٨  
 ١٥٩  
 ١٦٠  
 ١٦١  
 ١٦٢  
 ١٦٣  
 ١٦٤  
 ١٦٥  
 ١٦٦  
 ١٦٧  
 ١٦٨  
 ١٦٩  
 ١٧٠  
 ١٧١  
 ١٧٢  
 ١٧٣  
 ١٧٤  
 ١٧٥  
 ١٧٦  
 ١٧٧  
 ١٧٨  
 ١٧٩  
 ١٨٠  
 ١٨١  
 ١٨٢  
 ١٨٣  
 ١٨٤  
 ١٨٥  
 ١٨٦  
 ١٨٧  
 ١٨٨  
 ١٨٩  
 ١٩٠  
 ١٩١  
 ١٩٢  
 ١٩٣  
 ١٩٤  
 ١٩٥  
 ١٩٦  
 ١٩٧  
 ١٩٨  
 ١٩٩  
 ٢٠٠

۱- در این کتاب که در این باب  
 ۲- در این کتاب که در این باب  
 ۳- در این کتاب که در این باب  
 ۴- در این کتاب که در این باب  
 ۵- در این کتاب که در این باب  
 ۶- در این کتاب که در این باب  
 ۷- در این کتاب که در این باب  
 ۸- در این کتاب که در این باب  
 ۹- در این کتاب که در این باب  
 ۱۰- در این کتاب که در این باب

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

[illegible][illegible]

وعاء المكان هو الذي يتجسد  
من حواسه ، وهذا الماء جسم ماء  
وموت ونامي ومناظر وأصواء ومناظر  
العين ، ولا بد الرصاص من لحظة  
في النظر إلى المكان ، من  
أن تصور تلك الأشياء تصور  
المحطات وقد انعدم الرصاص

ولكنها كائنية التي أضحت زائفاً فهو من جبهه في م  
واو بين مضطرب من الرمل ، في وقت هو بين النهار  
والليل ، وعلى حالي هذا الواسع أشجار طلبة . وهكذا  
استمع في هذه الصورة كل ما ينطقه للصور لرسم منظر  
طبي

غير أن ذا الرمة لا يسي وهو يؤدي مهمة الرسم ،  
أه شاعر . وأنه لا وجود للشعر بغير الزمن ؟ لذلك نعلمه  
يصور ويزيد في الحركة الشاعرية أثناء تصويره حتى لا تنف  
الصورة خبطة أو باعثة . وهنا جهد شاعر ، ولكن  
فا الرمة يبلغ به النهاية ، لأنه متأثر بما يرى ، يشعر بتأثير  
فيه وبين الناظر التي برسمها ، فلما أراد أن يصور وسط  
حجر الوحش إلى لقاء في حوض الصحراء وحسب موقف  
الرسم . ولكنه انكم الحركة في كل ما يلاحظ الصورة ؟  
طرح متعاضة في مشيها تقرب من لقاء ، فلما أضحت بيافة  
حدثت آياتها متوجسة . ثم واصلت عذبة .  
فأرسلت أمانيها للفرح وأصعها الدائم .  
من . يادرج من .

الأرض . . . ويستعين ذو الرمة على إيراد  
محمل في حرسها ما يريده من دلالة  
أدباي .

وليس ينبغي للناس أن يهتم لهم في الصور عند  
ذو الرمة حرية - ومن حرية شاعراً - إلا إيراداً كذا  
أن ذا الرمة مصور ، وأن الشعر أو الشعر من الجسم طرف  
له آثر في إخراج الصورة . وأكثر صور ذو الرمة قد  
رسمت من بُعد ، لأن الصحراء بأطلوها الشاعرية قد أثرت  
في تصويره وتصويره . صورة الناظر إلى الأشياء من جبهه -  
فالغوراء قد حالت على الأفق كأنها تطبق من بحر الوحش  
تدلى على حل من قمر طوله أيام وعمره كنفته :

وقد حالت الغوراء حتى كأنها

صور تدلى من أصل فضائل

ولا يمكن للإنسان أن يتصور الغوراء قطعاً من بحر  
الوحش إلا إذا آمن أن ذا الرمة إنما اعتاد رؤية مثل ذلك  
الطبيع وهو متأثر في الصحراء ، وأنه كان يركب من جبهه .  
وإن الطيبة قد لم على الأرض قطعاً على غصه كأنه

مطلع شبه من الغصه شبه إحدى عذارى الخي مالى في  
مطب العذارى :

كأنه مطلع من غصه لبسه

في مطب من عذارى الخي منصوم

ولابد لفهم هذه الصورة من أن يقدر مسافة معينة بين  
ذو الرمة وولد الغصه وإن كانت أقل من المسافة في صورة  
الغوراء ، فطرح الغر .

وخول ذو الرمة أيضاً :

ويحسب الرمن الحشاش كأنه

وراء الشاخصي أكلت عرق

ومنى ذلك أن أمت الحبل الأسمى وقد غاص في السراب  
شبه الرمن الحشاشي سرى . وهو صريح في  
مشيت يتجاذل على صفة وقد تأخر وراء الحبل . وسب  
الذي . . . . .  
والذي . . . . .  
والذي . . . . .  
والذي . . . . .  
إما دوراً بين وبين الناظر إليه مسافة

في صورة ذل مكان . ويشتعر طابعه استحضاراً ذهباً  
في إنسان يراى له صاحب الذي كان يلهو فيه ويحب  
يركة صبرة . من لقاء يسبح فيها ، إلا إنسان يطر إلى  
حاشيه من حلو شاعري (١) وهو الرمة في تصويره هذا على  
خلاف المألوف ، لأن الناس حين يتصورون حاشيه يخيرون  
للشاعرية بهم وبينه حتى يلامس حاشيه حاشرم ويطلق عليه .  
غير أنه بحال المألوف لأنه تعود أن يطر إلى الحشاشات  
من جبهه . وكنت هو في قوله :

فدع ذكر حبش مدطى ليس راحاً

وربما كطل الكرم كما عوضها

ولا يكون للناس كطل الكرم إلا حين يكون جبهه  
في طر الحيلة .

(١) لعل المودع يظن بأنه كلامي طر في مرة لم

عاد الريم

عَدُّ الرِّسْعِ وَفِي بَيْتِ رَأُوفٍ  
 وَفِي حَيْثُ عَسَى أَنْ يَدُورَ  
 دَائِي ، يُفْرِمُوهُ فِي الْخِطَائِي مَصْحَ  
 وَكَادَ مِنْ طَرَفٍ يَدُورُ مَسَالَهُ  
 وَالْحَسْبُكَ الْوَرَقُ سَلَمٌ فَيَدُ  
 وَمَنْ يَصْلُقُ فِي الْخَلْقِ مَأْزُ  
 وَالسَّلَ الْفَرُورُ ظِلُّهُ مُنْتَه  
 مَرْغَا ، يَحْيِي الْوَاثِقَ يَحَاوُ  
 وَرَوْسُ عَصَا عَوَاثِ رَحْمَتِ  
 طَاتِ أَمْسَاكُهُ ، وَرَقٌ هَوَاوُ  
 وَحَايِ حَايِ مِنْ حَوَا  
 عِيدُ ، وَوَدُوعُ وَدُوعُ  
 وَنَا مِنْ أَعْدَا لَيْسَ تَرَى  
 أَيْرُ ، وَتَرَى الْوَدُوعُ

ما زهرق ماذا أقول . ولى دى  
 لى بىسر و قده حرمانى  
 ماذا أقول ولى لى أنتوة  
 شوى خير كوانت الأنطق ؟  
 المنتبى يوم ألف يس  
 عه الربيع . وركه التوراني

بسی ارمان و آشتی خن ملایم  
 طایر بجز منقاری و سحرانی  
 روحان مؤلفان و جصل بیبا  
 شمع من احسن اندر لعلی  
 ماسر لو آبی اظمت حواطری  
 معرفت من سقسی و من تیرانی  
 و طرحت آردیة الزائر و با  
 من صاحب مالی علیه بیان

حده ، بعضه من دى صدى فى شدة انضاج  
خجاً . وهذا ما يصدق فى الواقع على الحبوب الأخرى من  
خمره وهو الجلب المثلث المصنوع والخمرات : وقى  
معية الزمن تطلق هذه الناجية ، على ما قرأنا من شأنا  
عسل السيل الفموية أو الفصية ، ومات خجاً لأنه  
أخص خمره بعض طناً مثله الأهم .

فإذا نحن لم تأخذ لحاؤون المد والقرب في صور  
على الرمة نراهنا صورة حربية أو فلاحات أو الرمة غلباً .  
فكان مذهب في الواقع قريباً من حليمة ، وكان مصوراً  
والصور كثيراً ما جعل عن الرمن ، من أهل تلك ديار كان  
لحاون السانحة جرم ما جسر مد الماضي في حياته . إلا إننا لم نر  
أن لحظت الصور في حياته كانت ليلية وأنه كان حليمة  
غير في إلى حمة وشامل حمة وما أصيب به من إحسان في



هسي بي بحين "عند اندماجت" من ثأرتي فلق السرد؟  
... دمه لي ككافك لما تشد عنه القرد

مباحو حيلة ، وحبه ذلك ، انه هذه الفلسفة لها ثقل  
في هذه خمسة اقسام والي ماضي وعيوها ، وليس هي  
في حروب طوط لفلسفة من ذب . . . . .  
افلاطون ، ما الى هذا قصت ، بل اهل . . . . .  
على خمسة عشر من الألوان الخمسة والاكبر . . . . .  
هذه الاسئلة تحوشت الفلسفة ونحوه الصفة . . . . .  
. . . . .  
. . . . .

أنت في هذه المطبوعة هو الطفل الذي يسلم له  
 من عب أسلاماً ضيقاً على عكس الأسلة في القصد التي  
 قست أمثلة بها .

ولقد وجدت الراحة في قصيدة عنواها : في درب العمر ،  
- وإن كان قصيدة عادية - لأنها من أولها إلى آخرها تلمس  
على استثارة الانفعال ، بن سطورها الانفعال ويعيدنا وعند لها  
الجميل حتى تنتهي نهاية طبيعية ، وحملت الله على أني لم جديتها  
سؤالاً واحداً ، أعني أنني لم جديتها توقفاً بل رأيتها تيسيراً  
طبيعياً دون تكلف ، وأحسنت فيها هذه الحرية أشاعر قسكي  
ش : في الحياة :

وارتج علي حلف صدي أني  
قلت في نفسي ولي حولي  
وطني مملأ منهم يدي  
لم يظلم وبعي حتى هوى  
وصحكت نفسي في سره  
وسرت مع بني وحسين لا

وسيع في دث وفي وث  
على عن الناس عن العصب  
وحلهم عند علوي دلي  
حضرهم وعمن في حدي  
هاؤنه مي رهن حدي  
تبي سوي الاشواق في الدرب

ومنها في هذا الاسباب الطبيعي فحيده الى صورة  
ويجمع فيها الى حال الاسباب حال آخر مستمد من حاله  
و

۴۵ شهر محرم

وهي الحرمه

بكره شعريه نموت بخروج الحريه  
ال مكاشه هايه في سا شعر

✱

هدية محروم الى :

جمعية أهل القلم ببيان

الاتصال. هبس المدعو وحده هو الذي جديدي حرمه الم  
وحسبني ، ولكي يمت فيها نضجاً في الشجيرة والشاعره ،  
وعسة صحة في معنى الألم والحزن ، ومثلها آفاقاً في  
في التصوير . وحسبني لافاس بين قول الشاعرة خيال أريد :  
ودعوا نعال

وكانت قصتي في مصر : اقبل

فهي هذه القصيدة ذلك لانسيب الهادي ، المحبوب  
لبنون موسيقي يفرح من النثر . وأحداني أريد أن ضيف الى  
النصائد احشرة عند عدوى هذه الصفة الجديدة وهي قرها من  
طبيعة النثر واري ( وهو رأي قل ان احد من يوافق سببه  
ان خير الشعر عالم يرتفع بوسياه كثير ) عن النثر ، وهذه  
النصائد الأربع التي تحدثت عنها تتمتع جميعا بآثار عذبة  
ودا جمعت هذه الخاصائص التي غير الحبيب الخليل من شعر  
عدوى وجدناها تتمثل في الانسيب وهذه الاستهتام ، وللمست  
المطعمي والثوب المعاني ( الذي يعرض هذه التوسع العام والقرب  
من طبيعة النثر في الموسيقى ) هي خصائص مستمدة من روح  
ارثوتة ، ذلك الرمز الحالد لمصطفى حلاية في لعود ، وهده  
يتم العوض في دنه ، وحيفا هادئا من الموسيقى ، وظلالا

ولا أحب أن يحدث عن هذا التفسير العاطفي ولكن  
 من أن وضعه يقول لشاعرة صريخ مروع في صبيها وداع:

ولم يبق الا ان نذكر

*[Faint handwritten notes or bleed-through from another page]*

و تحت القذف وجوهنا وفي سمات الموسيقى  
تطول وتقصير هذا العاطفة وجدها .

ليس لاسباب فحسب هو ما يميز هذه النضائد ، بل غيظها يميز  
 تلك الروح القوية التي استحوت به الجسد الماطي . ومن العريب  
 بأن اجد هذه النضائد في النضائد التي خلعت من الاسباب  
 كثيرة ، فليس هذا الصنف هو اناق حبيب ، وان لم  
 يكن كذلك ، فكثيرة لاسبابها وذب دالة اخرى غير عشر

## السرد، والارتحال، والبحث، والاكتشاف

عبدالله إبراهيم

مأته و كاديهي مر العروق

اقتُرحت فكرة الارتحال بالأدب الملحمة مد القدم، في الارتحال يمكن التعرف الى عالم مغاير، وخصوص تحريمه مختلفة، وعالم من شعور شخصيات أدب الارتحال في المجتمع الحديث. في هذا السياق، يمكن أن نرى كيف تطور بظهور مضاف.

وفي هذا السياق، يمكن أن نرى كيف تطور بظهور مضاف. وفي هذا السياق، يمكن أن نرى كيف تطور بظهور مضاف. وفي هذا السياق، يمكن أن نرى كيف تطور بظهور مضاف.



وهذا النظام السردى شائع في الآداب القديمة، وقد تسويت تحليلاته إلى الآداب الحديثة بكل سرور إنها هو وصف للوارث، ثم فقدان، والعودة ثانية إليه ولشخصيات، في الآداب السردية، لا تحمل فقداناً مطلقاً للبور، وهي غير موهلة بالانزلاق الكلي إلى مصطفة عذب الثوارن وأمر استكشافها للعالم الجديد الذي ترحل إليه لا يقع بدواعي سرية تنسقه للانكشاف وتتمسك على ذلك بما يقع لارتداد بناء على سلسلة أحداث مترابطة تدفع الشخصية إليها دفعاً ولا تحثها إلا على سبيل الفصول أو الواجب أو التوهم أو الرعة في انتهاك محرم وما أن تلوح فكرة الارتحال إلا ويخرب التوازن فتتوجه الشخصيات إلى عالم آخر وتخطو في معامرات متعددة وبعد أن يتحقق ميثاق السرد الخاص بالارتحال، تقلل الشخصيات راجعة إلى عالمها الأول، فتشروع في استخلاص قيم اجتماعية مما جرى به

تجاربها للرحيل - حسب

وهو وعد بالظهور، ولنفس

بالتكشف، ولمعمره وليس

قارة جديدة، أو بلد جديد

مكن آخر فالاستقطب

و«المجهول» ليس محرم

التنافس هو تدفق رمزي وإبطال

فقط أو يرحل منه، أهم من ذلك كله أنه يعاير ذاته ١

وتشكل فكرة الارتحال والبحث والاكتشاف مادة أساسية في السرد الحديث. وتعدد صرويه، طيفا لسياقات الحاضرة لها ومع أن الغالب هو ارتحال من مكان إلى آخر لكن ذلك قد يترفق مع ارتحال في الزمان، أو ارتحال في الأفكار فلا يشترط بالارتحال أن يقتصر على الانتقال بين الأماكن، إنه قد يكون ارتحالا من الحاضر إلى الماضي، أو يكون بحثاً في قصة أو فكرة، بهدف كشفها، وكل ذلك يتيح للشخصية أن تخوض تحارب مغامرة تفصل باختلاف الأمكنة والأزمنة، وأعضابا أسى يروم اسرد تمثيلها وغالب ما يفترس سرد الارتحال والبحث، والاكتشاف بما يمكن الاصطلاح عليه بـ«المغامرة السردية» التي يحوضها البطل في عالم مختلف عن عالمه من النواحي الثقافية

والاجتماعية وهذه المغامرة تقتضي سردا يعنى بوصف التجربة، وهو مختلف عن السرد التفسيري السريدي ويبين المتتابع للأحداث وينقب تاريخ شخصيات ولهذا فرواية الارتحال والبحث، والاكتشاف، تفترج سردا معبرا لا يولي اهتماما كبيرا بلحكاية السجبله لأن الأحداث تدور حول مركز فرد واحد في عالم معاصر. ومن خلال ذلك يقوم السرد بتطبيقه استنقب والبحث في موضوع ديني أو اجتماعي أو تاريخي، أو ثقافي

أن يتداخل بين الارتحال والبحث والاكتشاف ثم التعرف، ينتهي برواية تنظر من وجهة البصير السردى القائم على احتلاق حكاية إلى مرحلة المشاركة في بحث قصية اشكالية وما تمير به هذه السروية نحو الانحراف في صلب الموضوعات بالحنة والسرد والاجتماعية ضمن إطار سردي

سرد السردى بالشخصيات السردية السردية

بما أساس بحث سرى سرى وخمس السرد

التفكيرية التي تجعل من

سردى وهذا لم تعد لرواية فقط

بحث أداة بحث في أكثر

تاريخ والمجتمع ويعني

تطبيقه لجديدة سلع هي

حالات تستأثر باهتمام كبار

البحث، وهذا لم تعد لرواية فقط

وتمسك بها السرد أداة بحث وتحليل لأشهر

لقصايا تعقيدا، فالموضوعات السردية والبارحة

والاجتماعية، أصبحت المادة الأساسية للسرد الأدبي

وبورث العوالم لأفراصة التحليلة السري رسختها

الرواية التقليدية

يقول جورج هي «أن تجربة السردية تختلف عن سرد

استجارب الشخصية، ليس فقط من حيث هي قابلة لأن

شروى إلى الغير وإبدا لأنها تستجيب لحدة من أكثر

حدا، ليس ليس السرد السري

والعبر والاستمرارية ٢ ونسوق سردية السري

سردى الموضوع سجد سجد سجد في موضوعات

وقصائد وإشعار لا أساسية وهي بمثابة سر

ولسرد، لكنها تنظم في إطار واحد يبرر فكرة

الارتحال في ثانيا قصة أو هي الانتقال إلى مكان آخر

مختلف وتتأزم فكرة الارتحال بفكرة البحث، بما

يقصى إلى نوع من الاكتشاف

٤ الأرحام والمحب

« يقدم كتابه السيد إبراهيم ورهون القرآن » لـ « ليت  
إيمانويل شميث » (٢) تمثيلاً لفكرة التسامح، والحوار بين  
العقائد ويبادل الانسواء فيما بينها والوصول إلى فهم  
مشترك لا يسمح بالأحقار والانعراض فهو كتاب «  
يرتجى بين الأديان بتوصي اكتشافها. وهذه القضية  
خلافية بين المؤمنين بالعقائد السماوية، فبعضهم يرى  
أن تلقى العقائد في منطقة حوار وتفاعل لأنها في نهاية  
المطاف، بالنسبة لهم « رياضات الله، وبعضهم يرى غير  
ذلك، ولا بد، طبقاً لهؤلاء، أن تفتح عقدة على أخرى  
وتحرف، ونظمها، وتتنصر وتعلن الظفر حينما تنكسر  
ثمة عقيدة فلا مجال للحوار والصدقة، بل الخصم وتأكيد  
النصر استهائي تعيش المجتمعات في عالم منقسم على  
نفسه في تجمعات الدينية، وهوياته انقضاية ويبقى الأ  
يقف السؤال الخاص بالندوة السوري لكتاب السيد إبراهيم  
ورهنون إقراراً، لأن المؤلف آخر سلسلة من الكتب التي  
تعتمد أسلوب الترميم السوري للبحث في السمات، فلهذه  
كتاب « أوسكر والسيدة الوردية » ٥١

$$m \cap n = \emptyset \quad \text{if and only if} \quad \tau_m \cap \tau_n = \emptyset$$

اصدر كتابا بعنوان "عقلاء"

اعبثت عن الصفة بين لإسلا

الكتب أصدرها ضمن سلسلة

التعبير له دلالة، فحيثما نجد

د ب متحدث عن طواهر لا عرف

### تغير منظورة منح الهوية انتداب

د لفظ شری میا بوجہ . خبابہ بنیر صدی فکرہ  
 خدہ ہمیں یاد رکھیں خوار عقار + د.

تکلیف محلی تعلیم کیمف خدایا! منصف و مدبر! <sup>۱۰</sup>

وَيَجْعَلُهُمَا مُتَنَسِّمِينَ الْكِتَابَ بِحَذِّ الْحَبِيرَةِ إِلَى

«موسى» وانتركيز على عقيدتي الشخصيتين يظهر في

ويُفسره بحرية طبقاً لحاحته اليومية، أما موسى، وهو

صنى يهودي، فتوحه صواب كثيرة، ويبدو يجد في  
ابراهيم معيارا لتصحبه أخطائه، وبحسب إحصائياته،

ووسيلة لتفتح افق الحياة أمامه لا يسبح إبراهيم، في أية

[illegible]

بما هو نظام عقاب وردع خارجي وهذا هو المصغر افكرن

البحث والاكتشاف في العالم المجهول للكاتب.

يؤمن إبراهيم بقوان برن، يدفع به إلى ممارسة الحرية، وهو لا يجد في قرأه إلا وسيلة يفتدي بها نحو ممارسة للحياة بطريقة صحيحة، ولا يريد منه أكثر من ذلك لقد انتهى إبراهيم إلى الإيمان بقوان بفتح الشبهة على الحياة ولا يلحهم، يحزي بها ولا يعظمها. وكل هذا كان نتيجة بحث واكتشاف ذاتيين قاداه إلى الارتحال عبر مراهقه المقدس، فاستخلص منه فكرة الحرية وبالمعاني يجد موسى صبيها، عصا لا يظهر في عالمه ذكر للقرابة، لكنه يوحا بزواج وبواه ذات معنى ديني تنتهي به إلى التعرف على دينه، ويكرامه، واختيار الإسلام والتسليم باسمه «محمّد» هابراهيم مر بتجربة بحث ذاتي اجتمعت فيه إلى الاكتشاف إما موسى فاصطر للحرور بتجربة غيرية ارتحل قبها بين عقيدتين، فين ان ينتهي إلى مرحلة الاكتشاف

يعيش موسى في أسرة متككة، فقد حُرِبَ أمه العزول،  
تعلقت بمرجٍ غير أبيه، أما الأمُ الذي يمتنُ انضمامه،  
عماسته الاعتكاف في البيت مغلوباً لا يخالط أحداً يعيش  
له إلا موسى الصغير الذي

**١٠ - كفاءة أعمال الصنزل ويعزله**

من تفتتة مجلد ١

شان له إلا تعيى حيا

عقبا الإله الذي يسقى

بِوَاحِدَةٍ سَوَاءٍ هُم مُتَوَاصِلُونَ

<http://www.archive.org>

به هي قصه بنو قيس بن زيد  
فلا عجبها ابن (١٤) ويدهع

إلى عبادة حال العبودية في أول يوم من يلوغ السادسة عشرة من عمره، ويكون ذلك عبر عبادة هو في شارع

انگریزی میں اس

في الجبهة، فطقتى العبور من منطقة القوى اللصيفة

لی رات، و بعد اکسافها آمد ابراهیم المعنی و پسرته

لنصفحه والدانه على الحكمة، فقد نصحت تحريره عبر  
بترحل وكما استودى بالعلة الحياة وبالعجز

لاكتشافه، ويأجل المعرفة، ويأجل المحبة وكان  
سلما يتنم إلى «الهلل الذهبى» وهى المنطقة المعتدلة

من «الاصول حتى بلاد فارس» (٥)، إلى كل ذلك فارغ.

حي يهودي لاربعين عاما.

بَلَايَ مُوسَى اضْطُرَّ إِلَى ذَلِكَ يَسِيبُ أَيْمَهُ الْمُتْرَمَتِ، وَالْبُخْيِنِ.

قد شمل إبراهيم يسفانه في سرقته لانيه سبره مر



بالإيمان داخل عقيدة واحدة بهدف تكتب مسلمات المطبوعة هي ثاباتها، والرواية بحث في أصل المسيحية، وفي تاريخها وعملية الاكتشاف تقتزن بالارتحال إلى الماضي لوصف تحولات الرموز الدينية عبر سياقات ثقافية متعددة. وهي تعرض حلة من النصريات اشاعه عن المسيحية، والتأويلات المتصصة بها وتبحث في كيفية كتابة الاناجيل وما له علاقة بشخصية المسيح «الكرستولوجيا» وصلته بمرمى المجادلة. وبعد الانساني لشخصيته، وتقتزح في التوهم نفسه، تاريخ مغايرا للمسيحية. وقد أفصح المؤلف في مقدمة الكتاب عن معاربه جماعة من الباحثين المتخصصين في شؤون الدين والفن له وشكرهم على جهودهم في توفير مصدر غني عن ربحه من رواية وأكاد وصف كافة الأعمال الفنية ولعمارة والوثائق والطلوس السرية في هذه الرواية هو وصف دقيق وحقيقي.

يترك المحرر من صياغة تاريخية دينية أثار سردي يعتد بقيمة التأويل الذي هو مشغولة بفكرة الاكتشاف، وتعمل على التوصل وتتطلع إلى إزالة اشواط الرثعة التي عجز يرى المؤلف ثم تخريب المسلمات التي توجس على حصصه اعلى وسرد وتفصح الإسراتيحية لشي اتبعته الكنيسة

بالمسيحية بدو في القرن الميلادي الثالث، وبرزت التصورات الشاعه في اذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية التي رسحها التفسير الكنسي الصديق للمسيحية، وتقدم وجهة نظر مقابرة لوجهة نظر لكنيسة عن كل الصراع على راياف بشدة المسحنة الحقيقية

عبر رومة شجرة يامبسي «سور» الذي دبح المسيحية وحده انه الذي كنهه ما قوي في الغرب في عيلوبات تقبولة نظر الموعظ في سائر الديارات. ع. ميباسم ووسند، فخرهم بسانهم وكنهم بكنس عبادتهم؟ وهي تريد التحقق من تلك خصومات التي جعلها التعيم المدرسي المعلق ومصالح رجال الدين، والسطات السياسية، جزءا لا يجزأ من الدين. فهل ما تقدمه الكتاب هو حقائق موثقة أم جملة افتراءات روج لها بقصع لمسيحية عن أصلها البشري التاريخي وبخاصة الأتوني، رويطها بأصل أبوي رافد؟ ثم ما الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إسماعا ارتبط بعلاوة جسدية مع امرأة، ثم نقصدت لكنيسة بقرصلته بكل ذلك تادف بسله البشري، فيصبح اب رمزي لجميع المؤمنين

به يدون بقوة حقيقية، تذهب الرواية، بواسطة البحث، إلى لذلك. ان اسدات سور أصب وحجج داه ينصرون ومن ما لدي في عصر ما تبع لعدا اسموسين وسيطرتهم على المجتمع، وينظر إلى أن الكنيسة هي الوجه الديمي لمؤسسة الدولة الرومانية القائمة على مبدأ السلطة الهرمية الابوية، فإن تفسيرها المعبر عن مصالحه هو الذي ساد بين عيسيين وسكي دراسة هذا التفسير من عهود المومنين ملاحمة من ١٩٥٠ م. ١٩٥٥ م. في حين ان عيسيين لم يبق لديهم من هذا بحقيقي للمسيحية، ثم تصفية كل من يتبنى تفسيراً مغاير للتفسير الكنسي الشائع، ووضع به الرهقة والمروق عن الطريق الصحيح، تجعل الراية من هذه الامر قصبة بحث في الزمر لمطبوعة في مكان سرى، ثم الغراع بين جماعة يريد اعلان اسر للعالم لجمع، وخرى يريد طمسه إلى الابد لقطع دابر لحقيقة المتوارية في مكان محبول.

على أن «دن برتون» استثمر قضيه شهيرة في تاريخ

المسيحية وحده انه الذي كنهه ما قوي في الغرب في عيلوبات تقبولة نظر الموعظ في سائر الديارات. ع. ميباسم ووسند، فخرهم بسانهم وكنهم بكنس عبادتهم؟ وهي تريد التحقق من تلك خصومات التي جعلها التعيم المدرسي المعلق ومصالح رجال الدين، والسطات السياسية، جزءا لا يجزأ من الدين. فهل ما تقدمه الكتاب هو حقائق موثقة أم جملة افتراءات روج لها بقصع لمسيحية عن أصلها البشري التاريخي وبخاصة الأتوني، رويطها بأصل أبوي رافد؟ ثم ما الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إسماعا ارتبط بعلاوة جسدية مع امرأة، ثم نقصدت لكنيسة بقرصلته بكل ذلك تادف بسله البشري، فيصبح اب رمزي لجميع المؤمنين

ARCHIVE

تأثير رواية «شيعره داهسي السؤال الذي لا يحصى المسيحية وحدث إنما اديانات كافة ما الحصري وما ارتد في المعلومات المتداولة بين الموعزين هي سائر الديانات

السوفييتية بها في عام ١٩٦٨ وهو محفوظ عميد كتيبة بالانكسمة رهب لاسني في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي يدعى «أسود ملك» عن أحداث وقعت في أحد الأديرة الإيطالية أواخر عام ١٢٢٧م، وكان المدرس شاهداً على تلك الأحداث، حينما كان صبياً من المخطوط بتقنيات كثيرة بين النعات والأديرة قبل أن يصل إلى البروي الذي سرعان ما يقيد بعد أن يثقل هذه مهمة السوردي الإيهامييه و... بالأساليب تبحث التاريخي الهادفة إلى التخلص المسحمة من ابدع بني حققت بها في دروة الفاسح الصدهي في بهاية العصور الوسطى ومطلع عصر النهضة، وتذكر على خلفية قوميه تحقيق حسابي يستعيد من تعقيدات البحث السوردي، وتوظف الرواية فكره استايخ- ويمثله أدوردا ملك وهو الفنى لدى رافور هيا وحققا هو «عوليامو» «مارسكامين» من محل خدمه، وتقديم المساعدة اليه عند الحاجة، فيكون شاهداً على سسله لحرام التي تتخاضع بدير ويقوم تدوين مذكراته عنها ولا يهتم الأمر عند حد

«روح مَيَكُون» . والحال  
بالحث متمكن وراء ثاقب  
العقلية في البحث لكن  
مطابقة ما قيل ولهذا بمشكك  
هو خروج من التفسير الديني  
كأنه لم يتمكن بعد من فهم  
يد تفسير علمي لذلك النظام  
الغوي ولهذا تضارب تصوراتهم وبما أنه، وتتداخل  
سرع فيما بينها لأنه عالم بين تفسير قدس  
تقاضين الديني والعلمي وكما يقول تلميذه وتابعه  
«دو» فهو يترك كثيرا من أفعال الغرور نظرا «للكبرياء  
فكره» فما يدفعه البعض «لربعة في معرفة حقيقته، والشك  
بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الأوبة الحاضرة»  
فما يحسب «غاليا» على جميع لائس، ويحلل  
معنى «وم تأخذ بالحسبان لا فكرة الروح ويستطيع  
بالصحك، ولا فكره الحر وعلاقتها بالنكاه، فيما يحدث  
من جرم قتل في الدين، إذ لم يكن مسبب إلى أن الفرح هو  
بمفر الغامض وراء القتل المريع في مجاه الندير ونبي  
في ابتغاة كبرية حسما لقوده تحقيقاته أي اكشاف  
في «الروح» الذي «الروح» ثم التي يكون  
تصنيفات من روح «في روح» من «الروح»  
«دو» الصحك وهو انقسم المفقود من «الروح»  
«أرسطو» لمخصص لـ الكوميديا. عقد سم المصنوع  
التي «الاطلاع» عليه لا الصحك نفس الميضية

بالهوية هوية مصر وهوية أميركا، ثم نقد البنية  
الاقتصادي والسياسي والاقتصادية هبما  
تفصح الروايات أميركا الاستعمارية التي لجأت إلى  
فرض سيطرتها على العالم، بهزج من أساليب الاستعمار  
القديم القائم على الاحتلال العسكري- كم هو الأمر في  
فيسام والعراق- ومذنبوها السياسي بوساطة الشركات  
المتعددة الجنسية واقواعد العسكرية المنتشرة في شتى  
بقاع العالم لحفظ مصالحها، أو ممارسة الضغوط  
المباشرة والعسكرية ضد الدول الأخرى، أو إخضاع  
لمنظمات الدولية ما تريد أو فرض سياسات المعلنة على  
الأخرى، وكل ذلك لإعادة صوغ العالم وفق الرؤية  
الأميركية، فلم يعد المبدأ الكونيالي القديم متفرياً  
بوحده، إنما ترافقت معه وجوه أخرى قدمتها أميركا  
الأمريكية الجديدة، فكره لوكولساليه الأميركي  
الحديثة تقع تمثيلها في الروايتين بطريقة مركبة لا تقتصر  
على وصف انهيمية الخارجية، فحسب، إنما كشفت  
السياسات القائمة على التحيزات الثقافية والعرقية داخل  
نفسه ت العنصرية للبيضاء التي  
مكونات المجتمع الأمريكي  
القصة موضوع للبحث  
وقد وقع تجسيدها عبر  
نفس الاجتماعية استورد  
عن روايات في الأرض

الصدية، وبالفرح الذي يسببه لصحك تحلل المسيحية،  
ويغروها الفساد، والخراب، والكيسة تعد الضحك من  
إغراءات الشيطان، وهو يحزر الإنسان من الخوف، ومتى  
فحص الإنسان أن يتحرر من الخوف، فهو في عني عن رب،  
ولا حاجة له يدين

لك خلاصة ما يمدني «غوليايو» وهو يستجوب الأب  
«يوج» المسوع للجرائم بقوله إن أرسطو يكتبه  
عن «الكوميديا» حطم جزءاً من المعرفة التي جمعها  
المسيحية طينه فربى لقد حال الأبناء كل ما يجب معرفته  
عن قوة الكلمة الإلهية، وما أن شرح بويتسر مؤلفات  
الفيلسوف (=أرسطو) حتى تحول سر الكلمة الإلهي إلى  
مادة بشرية للمقولات وابعياسات، إن مفرداتكوير اورد  
ب يجب معرفته عن تركيب الكون، وما أن اكتشف كس  
الفيلسوف الفيزيائية حتى عيد التفكير في الكون بمعنى  
المادة الصماء اللزجة، وحتى كاد العربي ابن رشد أن يفتح  
الجميع يسرعية العالم. وينتهي «يوج» إلى موهوم  
الصحك في كتاب الفيلسوف، قائل «من هذا الكتاب يمكن  
أن يتولد النور الجديد وانهاء بحجم

التحرر من الخوف، وماذا سيك مصر  
معية من غير الخوف الد  
الهدت الإلهية) لقد جاد فكر  
بحلاصات عطرة من العم الم  
التأمل فيما هو سام عن حق  
حكة ب حسنة سسوه وكس  
أنها دواء محقق، يظهر من الألفاء من خلال صبور العبد  
والنقص، والصعق، سيجمل العلماء الزائمين على محاوله  
انتكفير عما هو سام من خلال قبول الذي» من هذا الكتاب  
يمكن أن تنشأ فكرة انه بإمكان الإنسان أن يبريد عني  
الأرض نفس الرخاء المزعوم في أرض العيم، ولكن هذا ما  
لا يحب ولا يقدر من يمتلك» (١٢).

#### ٣. الارتحال والاكتشاف

رأينا كيف أن البحث في الموضوع الديني بوجوده  
المختلفة كان المادة السردية لثلاث من الروايات وفيها  
جرى التوغل في عمق العنقدة الشائكة لتاريخ الدين، لم  
يقع تشكيل في الإيمان، ولا ارتياب في العقائد، إنما جرى  
البحث في التفسيرات المصاحبة لها، والتحيزات الثقافية  
الحاصه به، وكيفية سبث رغبه به، دون جرى وهذا  
موضوع دينوي له أهمية بالغة في حياة الناس، لكننا  
نلاحظ أن الارتحال في رواية «أمريكاني» له صبح الله  
إبراهيم» ورواية «شيكاغو» له علاء الأسواني بسح  
بما إلى منطقة أخرى لا صلة لها بالدين مباسرد دف

ARCHIVE

أمريكاني» أن «صنع الله  
إبراهيم» موسع في وظيفه السرد التقويي الذي كان يده  
في أول رواية له، وهي «تلك الراقصة» التي صدرت في  
عام ١٩٦٦ وهذه الرواية لا تنقطع عن سابقتها لا في  
تقنياتها ولا في لغتها ولا في عالم الافتراضي الذي  
تمثلت عنصروه، وإن اختلفت لرمية، والامكة  
والموضوعات، والأحداث والشخصيات، فقد تمسك بذلك في  
كامل تحوّلته الروائية التي أقامها على ركيزتين، أولاهما:  
السرد من جهة سردية يتبعم الأحداث، من جهة، وبين  
ماده اجتماعية أو تاريخية، من جهة أخرى، وهذا التواري  
يشكل أحد الثوبت فيه وثانيتهما تعميق الوظيفة  
المبريرية لسرد المبسر الذي يكاد يسكر لسرود اللغوي  
الذي عرفه له به مغربة نفس السرد وسببة خطيبه،  
والكساف: لأنها مخرط في مساهمة التاريخ والواقع،  
وتقدم وجهات نظر حول مشكلات العلم المعاصر  
السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وشئت  
بالمصادر والمراجع، والشخصيات التاريخية، ولا تعنى  
بالبعد التخيلي للمادة السردية المعروضة

وتصغر بدقة أجساد النساء، على الرغم من كونه كهيلا ستيت معالي من صفة الدم، والسداد في الأدبين وحساسة في الألف، وأوجاع في لعق واطهر، وفطريات بين اصابع القدمين وخيانة في الذاكرة، وضعف في البصر (١٦) ركل هذا لا يثنيه عن نصايي المنحل، ورعيه مكتشف عيّن في معامرات عذب ما تنهي إلى الفشل وهو رجز معطوب الأعماق، وفيه درجة واضحة من شعور، والمود، وفيه وتناوب هذه الوقائع مع مسرّة بالأحداث مثلها بجرمه الدامية والعظمية في مصر مند ربحمت القرن العشرين وهي سيرة تنصنع تاريخ مصر المعاصرة، لكنها، في الوقت نفسه، سيرة مؤرخ غير امتثالي دي رؤية ماركسية في تحليلاته لبطاها الاجتماعية، وصاحبها «نريق إلى التاريخ بقرءه رويدت «سابيتي» وه لكسندر دوماس لاب» و«جورجي ريدان» وهم أعلام الرواية التاريخية، وكأن «المؤلف الصمعي» في ابنس يسوع معالجة المشكلات الاجتماعية بأسلوب روسي

شمري، وعرقه جيدا وسمي  
استيطر خفياء وكشفها  
حمد المرسى التقليدي، وهو  
ل هذه التحريه عام صلايه  
مسيره بينه وبينه  
خبره بحريه

http://ArchiveSaxari.com  
لصلاص «المشايكة بين وقائع التاريخ وبحواصيه الاجتماعية، والبحث في المؤثرات المعديه لها، وهذا دفع به إلى عرض وجهة نظره الشخصية مرعفة باحباب وعي الغالب يقع رفض بوجهه المظهر هذه أو انها تستدعي مزيدا من الحوار والفتح، وربما لاختلاف، ومن ذلك مما أن يثار أمر المدايح لصهيونية في فلسطين، ومنها «مذبحة بير ياسين» التي حرب وقصها في ربيع عام ١٩٤٨ ضد فلسطينيين عزّل حتى تقسرت اشاعت في الوسط الحامي بال خلقه الدراسة بسوء جو من معاداة لسامية، فيوتسم قلق، ثم خوف، ذلك أن أعضاء لهبة التدريس في «الضهد» وكذلك الطلبة - ما رالوا ينتمون إلى هوياتهم لأصليه لتي تحدروا منها، ولم يصهرروا بعد في بوتقة هوية جامعة فكل فكره تكون مشار متبناه وسطح نام حري تحريف مقاصد بحيث يعجز عنها نه نعتقد هذا لدي أو ذلك، أو هذا انعرق أو دت أو انها تعيد تقليد صفحات التاريخ على غير ما هو مرغوب فيه

منظم أحداث رواية «عريكالي» حول تفاصيل أحياء ليوقة لبروفسور المصري «رشدي ابنس يصر ميركا مدعو من معهد «التاريخ المقارن» بعديّة «سن عراسينكو خلال لصف الثاني من عام ١٩٩٨ لندريس مادة تاريخية مقروحة هي مريج من منهج الاسناد والتاريخ اشخصي له «دراسة نشاط مؤرخ عربي معاصر قصى أكثر من ثلاثين سنة في المهنة، وينبع عوامل التي ساهمت في توجيهاه إلى دراسة لتاريخ، واعتماده مبدحا معيب في أبحاثه، ثم محاوله بلقوم هذا المنهج، وتقدير نصيبه من النجاح والفشل» (١٤) وكما درست على مسر «رشدي» حول المادة التي أعدها لتكون موضوعا لمعرض في بقتن، كانت تحدوني الرغبة في تحمل تجربتي الخاصة في تحييد بحديثها الفني والشخصي تصورات ر محاولة صيد عنها في كلمات ثم مسافدة انعكاسها على عقول اخرين قد نصي بعض جوابها وخاصة فيما يتعلق بحياتي الداخلية فلم يحدث أن عكفت على دراسة بعض حلقاتها واستخلاص مدلولاتها اليعيدة، شأني في ذلك من اعاب اساس الدين

«ج»  
نصر رشدي إلى المعهد بد  
السيفين، وهو صاهر ليد  
كان «رشدي» درسه في جامعة  
جامعة كولومبيا مواصلة  
منها، رفض العودة إلى مصر  
الاميركية، وأصبح مديروا له  
للرواية، منذ اللحظة الأولى، بحركه «رشدي» في لمره  
راسعده، والبيت، ويجوبه في أحياء المهشين، ولعثلين  
والصحرين ميبو وكانه باحث جاء بكتب عن احداث  
لبراسينكو بد  
عن التاريخ، والسياسة، والمجتمع، إلى ذلك فوترسم صلامح  
حنكه سرديه مواربه تمثلها الرسائل الإغوانية التي  
تلقها «رشدي» من طرف امرأة مخبولة، فيستجيب لها،  
ويشعر في ابحاث عن مصدرها لكن أهر ما يرسمه السرد  
هو التركيب المعلق للمجتمع الاميركي المسكون بهاجس  
الحذر ولتوحش، والخوف، وتدعز «الأجوب المعلقة  
والأقوال الكبيرة، وبمفاتيح الكثيرة، والعنة، وعذاب  
التواصل، والمزققة عن المشاركة، كل تلك يثرند في  
تصاعف الرواية من اولها إلى نهايتها، وكأن العالم  
سرع حد خلا يهدد الأقران، تدق حركة الأمواد وكناها  
بعض في صدهم صعد  
بمير  
لكنه تويندن شيق عبي مظهر الأثونة،

يسعى «شكري» المورخ والباحث، إلى توجيه طلابه نحو معالجة الطواير التاريخية معالجة كلية توافق منظوره المنهجي، وذلك ببجائنتهم إلى مصادر الفكر التاريخي الكبرى، وإذاحة الفرصة أمامهم لنيادل وجهات النظر وإبداء الرأي بحرية كاملة. ويكس يفلح فيما انتووه داخل قاعة الدرس، ولكنه يصاب بخيبة أمل حينما يدعى صيف شرف على الاجتماع المسهري لجمعية المصريين الأميركيين، فيلقى محاضرة عن واقع حال المجتمع المصري، ولا يجد، حينما ينتهي من حديثه، أحداً في القاعة سوى رجل لا يفهم العربية، فالحضور يتلاشى مدعوراً بالتدريج من القاعة كلما اشتدت نزعة المحاضر سعة بالسياسات الحالية في مصر، وكان الجمهور لا يريد أن يتحمل ودر المسؤولية بالإصغاء إلى تشريح بقدي لـ «أحد معادلات التي ينتمي إليه، فعدوى الخوف لم تبق محصورة في مصر نفسها، إنما لاحقت، كلجنة القواعد، المصريين في لغاهي، وصاروا كمن يتحجب روية عنه في الترم حجباً عن بصيرافي حله بصاء لفكرة لا تريدها مؤسسة.

وبسائر تاريخ القاهرة، وساء بحث «رشدي» وطلابه، فغير أنه ربه لا يستطيع لا يكتشف تاريخه

اجتماعي العميق الذي يه مصري والأميركي، وهو ما غير متين من خلال التاريخ لاجب غير صنفه صنفه

صنيف لمدريد الأميركية وحرو د نبي بحرين ها انجوى اخبر رؤوس حساب مستوطنين انجيس لهم بدفهم من سوة امركى غروب سطهبر عرفي توجهه أطماع المال والاستيطان إلى أن ينتهي الأمر بذهن الجامعات لأصلية، وإعادة صوغ ذاكرة ما تبقى منها باعتبارهم عرباء وذلك يحطة محكمة «وصفت لتدوين النقافي بإعادة صياغة ذاكرة اليهود ووعيمهم» (١٧).

وسنكتفي بمثال واحد من أمثلة التكنين الذي تقدمه اسرولية عن طقس «سلخ قروة الروس» الذي مارسه المستعمرون لاوائل، واستقر في وعي المستوطنين البيض فيما بعد «كاتب السلطات الاستعمارية ترصد مكافأة من يقتل هندية ويأتي بأوسه، ثم اكتفت بدعوة الروس ونصعدت هذه المكافأة حتى بلغت مائة جنيه في عام ١٧٠٤ وهو مبلغ كان يعادل أربعة أضعاف متوسط الدخل السنوي للمزارع في مستعمرات «نيو إنجلند» فكان بإمكان أي مستوطن محوز أن يصطاد طفلين وثلاث بساء من انهنود فيصبح ثرياً وسرعان ما تأسست شركات

محبوبه وفيسه يستمر غرب من الصغار من لقتل لهنود ولعودة بغرويت رؤوسهم. وصار المستوطنون يتباهون بعدد ضحاياهم، وتباهى أحدهم بأن العدد ٤ في الطلعة الواحدة وتباهى بخرور - قبل زمن هتتر - بأن ملايس صيدهم وأحديتهم مصنوعة من جلد الهنود. وكان الرئيس «اندرو جاكسون» الذي تزين صورته ورقة العشرين دولاراً من غساق التمثيل بالحلث، وكان يأمر بحساب عدد قتلاه وإحصاء أنواعهم بالمجذرة، وأدانهم المفضوعة، ورعى نفسه عي ٢٧ مارس ١٨١٤ حفلة تمثيل بحث ٨٠٠ هدي يقدمهم رعيمهم. ووصف الرئيس «تيدور ر. د. د.» المديحة بأنها كانت «عملاً أخلاقياً مقبلاً لأن

بادة عراق المصححة حتمية ضرورية لا مفر منها» (١٨) وبالعقارية، فقد تعرض المصريون لفتوح، وغروب، من طرف سائر الحملات التي اكتسحت بلادهم، لكن التاريخ يكشف أنهم لم يتقرضوا مقارنة بالهنود، وتفسير ذلك أنهم تميروا بخاصية «الاستقرار التي تسمح باستيعاب الغزاة وخاصية التجانس كان المصريون أمة واحدة بينما توزع

التي لا بد من «أمة» (١٩) البحث التاريخي تحسب، إنما يرسم تباينا غير فقد بحث برحب د حجب البيض، فيما داب الغر د لئصري لغرية ريسى عبد حكيم دور رب مد ص ب اسحار بها ينشئه بسار بلاده

سرد دورو يبي برصه دحظ بغرض بجرسه امام متلقين يكادون يجهلون الخاصية التاريخية لتجربته الشخصية، فمنذ بداية حياته ارتسم إحقاق وصح في المسدين التي والأكاديمي به، وسوكون بذلك أهمية بالغة في صوغ رؤيته التاريخية وعلاقته بالمرأة، فقد أحقق جسدياً مع الأميركية «بيرايوه» لما قرر اختبار رجولته، والتعبير عنها بعلاقة جسدية مع «مراه، وبدأ بالعانة تعرف عنه في اللحظة المرحية لأنها مثلية «لا تحب الرجال وتعيش مع صديقة لها» (٢٠) فأغلق أمامه الد ص ب ح ب بريد، وهو في مله العمر و ك ريسى في شايه دايول مثلية ولم تستقم علاقته بالرة ح ب اتصال على لرغم كل المحاولات التي قام بها، فبقي عارياً، على أن تعثرته العاطفية والدراسية تكشف شخصاً يتحرك ببطء، ولكنه لا يتراجع في عام ١٩٦٠ «نهى» دراسته الجامعية، وسجل ليل الماجستير في موضوع له صلة به التاريخ المقارن» وذلك في «وج حمة تأميم الملكيت الخاصة التي قديها جمال عبد

ARCHIVE

الباصر واختر ان يكتب بحث تاريخيا مقدرا عن «السياسة القديمة بلا من في مصر» لبعض المصريين ممن ان الناصح اعتداء على حق الملكية باعتبارها حق تاريخيا مقدسا

يرى «شكري» ان هذا النصور حاطي لكل من يتمتع في التاريخ بمصري لأنه «لم يعرف الملكة المصرية للأرض طوال خمسة آلاف سنة ففي العصر الفرعوني كانت الأرض كلها للفرعون، وصارت معدة للملوك ولسلاطين وبنوهم فطاع بعضهم على حق الاستداع وفي العصر الحديث اعين «محمد علي» نفسه المالك الوحيد لها سركا للفلاح حق الاستداع وحسب ثم بدأ اقتطاع اجزاء منها لأفراد أسرته الألبانية، ولبن وصفي عنهم من المصريين، ولم تتحول إلى ملكيات فردية حقيقية الا في عهد حفيده «سعيد» وكانت هذه الملكيات غير الشرعية هي الأساس الذي قامت عليه بعد ذلك بقية أشكال الملكية من تجارية وصناعية وسنت الأخيرة حكرا لذاته صيغة من

تستند إلى هذا التاريخ

وساعدوا على احتلال البلاد ثورة ١٩٥٢م كان نصف من

علم تاريخي بقدر ما كمنع من

من حرية وإعمال مبدأ

الربح السريع لدى يتحقق ولاسيما ولقد لم يترك أمام الدولة الحق على خطه

مستبعد وتحديث طويلة لأنه إلا أن يضع يده على الأصول المصرية دست (٢١)

رحمة في ذلك من ذلك

لأنها لا توافق المواد الحامية المفردة التي تعنى برصف الظواهر الاجتماعية، وليس تفسيرها فيبحث البحث في

معنى التاريخ من الأبحاث من

تدريسه في التاريخ في

يعرف رشدي «به موضوعاته بالألفي عت من المشرق الذي يدفع به لبحث في «تاريخ الشعوب في يوم»

يسفيد من نتائج البحث في تعداد دراسة موسعة عن «الحركات الشعبية في الوطن العربي» كان ورع لخواص على طلاب الدراسات العليا يحسن ثماره هو ادرج

تذكر أن كل من يعرض السياسات المصرية على المستوى العربي يومص باستراتيجية لا يشعر «رشدي» بالميل إلى هذا الموضوع مدى وجهه

عربيا عنه لكنه لاحظ ان معاداة أستاذة سوف تحب به

المصري، واختار ما يمكن لاتفاق عليه بينهما وهو لفتح العربي المصري من أن

«تاريخ مصر» من أن

الحقبة التي سبقت وواقف الفتحاحات العربية يكن

المشرف الذي نبوا مكانه وطبقية مهمة في الكلية كمن

مخوب من «يحضر احد من زملائه أو طلبته احترام في بحث» فوقف دور ذلك، وراجع رشدي» ولم يحضر

على العصى بمصالحه الأمر لذي جعله ينتهي باحتبار

مخطوطات المرفقات من قريشه لاشي احسن علي بن

محمد العدائي» ويقوم بحقيقة على الرغم من وجود تحقيق سابق له وبمجموعة بالغة سهي من مؤامره

حالب بالموظف في الجامعة هذا ملكة عام ١٩٦٧م بعد

كل حلأه، اذ يجد خلال حزب الاسرار حتى حزب

أكتوبر عام ١٩٧٣ وبعد ذلك، وحيثما تعصف بعض

مستند إلى هذا التاريخ

اختلاف المؤرخين، ويذكر

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

مستند إلى هذا التاريخ

وهذه النقائص سيضع مامها الاحتمالات الدلالية الآتية  
 يحيد العدول والعبارة للشاوكة الى معارض لا يخفى،  
 فاعبرة نقرر الاستقلالية، فيما لعنوان يوحى بالتمعية  
 فإن تكون «أمريكانيا» هو أن تكون ثابتة، وهو معنى  
 يتعارض مع الدلالة الظاهرة لعبارة، ويدعم التفسير الذي  
 يقدمه لنص هذا الناقص، فاللفظة تطلق على السلع  
 ايراقه سريعة التلف، إلى ذلك، بها تدل على الناس  
 المشغولين بالمظهر الضاعمة باختصار أنها تحيل على  
 «رئيس» «مستحسن» والمسلحين، والمسترين كيف إذا  
 يمكن اسوهيل بين «أمريكانيا» و«أمريكانيا»

إن التنازع حول المعنى قائم في صلب العمل، وهي تدخل  
 النص، رئيس من تحريج لهذا التنازع غير مستعاده من  
 «شكري» في أمريكا فلا يمكن التأكيد بأن «صنيع مزيد»  
 وسطحيا، عروية السردية لا تكشف سوى الأخطاء، ولا  
 يستأثر باهتمامه غير السبب التي تد من الدنوة  
 الصيغة التي تحكم حياته، وصولا إلى علاقته بطلبته،  
 محولاته في أنحاء القارة، والمهججين، والمفرجين،  
 تاريخ لعديبة، وعنايه  
 ومراقبتهم في الحاد  
 اختصار بم يمثل سطوة  
 = مريف ولا مسطح، ويدك  
 = بعد عدم  
 = عدم عدم  
 = عدم عدم

بذلك، فإن «أمريكانيا» لم يحدد في حوسب  
 الأمريكي الذي يراه مد ضمن العالم» من عدم  
 الأخذ بهذا التحريج عابرية السردية كانت محاربة لا  
 موقوف إلا على استقصاءات ومزج لمستحسن كذلك تفسير  
 هذه الاستقلالية اعتمادا على رؤية تلتقط الصفرقات  
 ولهذا يكاد امصواون العام والشرح يقووصان الدلالة  
 المنعرجين تتسمه بعد رسم لباغص على الرعم هذا  
 يحتمله من نورية  
 وحدة البحث لثي قام بها «رشدي» إلى «أمريكانيا» تصعبا  
 أمام أكاديمي مقتل من تاريخه الاجتماعي ولوطبي.  
 وهو لا يتمتع، لا إلى أفكاره، ونفسه، هو مملوءة بالفصول،  
 والسكرت، والرغبة لخاصة بالنقص، ويسكنه الفصول،  
 ودو تاريخ شخصي ملتبس، ويكاد يمضي حياته اليومية  
 ملا هدف واضح، سكن رؤيته المادية للتاريخ شديدة  
 الأهمية، وتتميز بسجن نقدي لا يعرف الامتنان إلا في  
 حالات اضطرابية عابرة، وهي تكشف أمرين على عديه من  
 الأهمية، فمن جهة وإلى تسلط الصوة على البطانة الداخلية

منطقة التردد والشك، فهو محكوم بقوى اكبر، ووعيدت  
 «وسع» و«يدلوحيا» شمولية تزيد صوع اختياراته، فيخلعه  
 قلق داخلي، ويعيش حالة متوترة من الإحساس  
 بالاختناق، والظلم، وبما أنه عاجز عن تصحيح  
 الخطأ الخاص بزيارات الأفراد على المستوى العاطفي أو  
 الفكري، فمستط لديه رؤية نقدية لكل ما يحيط به  
 تعرض بسيرة «رشدي» الأكاديمية على خلفية أرشيف  
 مبدوع من الوقائع اليومية للكثيرة لخاصة بالمجتمع  
 الأمريكي خلال لاسهر الأخيرة من عام ١٩٩٨ مما تشهده  
 الصحف ووسائل الإعلام عن البطالة، والاستهلاك،  
 والفصل، والجوع، والجوع، ومنه علاقة الرئيس  
 «رشدي» كسبيل «رئيس» «رئيس» «رئيس»  
 «رئيس» تد هياتها، بما في ذلك التنازع  
 واعرف الرئيس بتلك العلاقة وكل ذلك يستأثر باهتمام  
 كبير من الراوي والخاص لايدلوحيا المؤلف إلى سرحة  
 المسانقة الكاملة، وتتنوع امادة الروائية على عدم  
 المحاور المتداخلة فيجب بينها علم بعد شدة ابتلاء، ولا  
 يفرط عقدها العاطف لأن الإله

بحيث تكشف بوصوح من  
 النص، وهي رؤية نقدية  
 التعبير المعصري، وتكشف له  
 مقترح، وطاري، مولع بث  
 الحمسية تبقى شبه مشولة،  
 بالاسلوب صحيح إلا ما  
 ليل عني أن بعد «رشدي» في

يظهر مختلف مازوما تنبهيته لزمت الحال، والنفور  
 السياسي، والعنصرية، والجنس، والخوف  
 ولا يمكن أن نعمل دلالة العنوان إذ يطلع المؤلف في بحث  
 كلمة جديدة من عبارته، والكلمة هي «أمريكانيا» أما  
 العبارة فهي «أمريكانيا» وهو العنوان التناوبي الشارح  
 الخشب على غلاف الكتاب، ولصبة بين الكلمة المحوثة  
 وخياره تدو عرية بدليل تراطموم وظهرت مع  
 كعبوس للرواية، لكن ربما يكون من الصعب إقامة صلة  
 دلالية مباشرة بينهما يف بصفي معنى خاصا على حد  
 الاقتراح فالمؤلف يقدم تفسيراً في متن الرواية يختلف عن  
 هذا الاقتراح الظاهر، فيقول «رئي ألفت في طعولتي أن  
 أسمع معبر «أمريكانيا» يطق على ثبة سلعة ذات مظهر  
 برق، وسريعة استلاف فقد خضع الحرب العالمية  
 طلبا على سلع واحتياجات لم تعد الصناعات الإنجليزية أو  
 الألمانية قادرة على تلبيةها وعموت الأسواق  
 سعى صناعات الأمريكيين وراء ربح سريع فلم يعتموا  
 حدودها، ولم تصور أن الأمر ضمن البشر أنفسهم» (٢٢).

للمجتمع الأميركي حيث انهيار نظام القيم العام، وهمية لمصالح، وبلاغات وسرقة البرود إلى العلاقات الإنسانية، فكيف براء عدم من الدمى وليس من يبي لينشر، فالسر لا يستطيع ابعث لإسائي للشخصيات، فحسب، إنما يرصد علاقاتها لخراجها لقائمة على لمبايع ويحجم الحمود العام على المدينة، فمضور الراوي يركز على الشوارع الفارغة ويجسم الخوف في أحياء لشارين والتقليبي، وحفظي المكدرات، وفي جهة تديه تكثف تلك لرويه لسيرة الاستعارية للشخصية الرئيسة في الرواية على خلفية اتاريخ المصري الحديث حيث لا من إلا ثمة فساد يتفاقم في مجالات أحياء كافة، وفي مقدمتها الوسط الصحافي والدراسي السودية الثلاث

لمكونة للعالم المحلي للرواية الدائرة الخاصة برشدي، ثم الدائرة الخاصة بمجتمع المصري، وأخيرا الدائرة الخاصة بالمجتمع الأميركي، تتداخل فيما بينها فظهر عالم يوحف إبي حنفة الأخير بمزيد من السرعة بعد دخلي عن التلميح الكبرى المباشرة له رحلة «رشدي أحمد» إلى خارج مصر كانت مناسبة

تبدأ الرواية بانفصاح الاتي، قد لا يعرف الكثيرون أن «أحو» ليست كلمة إنجليزية، وإنما سمي إلى لغة الأنصوي، وهي إحدى لغات عديدة كان يهود الحمر يتحدثون بها معنى شيكاجو في تلك اللغة «الراحة لغز» والسبب في هذه التسمية أن لحكان أسدي تشعبه سيرة منهم في الأسماء حده سده شخصيه ليهود الحمر لورعة النصل أسدي تسميت رائحة ابتفاده في هذا الاسم» (٢٢) بعد هذه المقدمة حول التسمية، يأتي الشرح، ظهر اليهود الحمر بعثرات لسيس يعيشون في سكاخو، على ضفاف بحيرة ميتشش بيرغون ليهود حياتهم يسلم حتى عدم

منطقة رحالة وصانع خرائط  
وهو فوسبي من طائفة  
اكتشف ارحلال شيكاخو.

فالمستعمرين كما يتدافع  
حلال سادة عدم انثالية شر

ساده مروع، فسرا خلال ما  
اليهود الحمر في كل أنحاء

أمريكا وكل من يقرا التاريخ الأمريكي لابد أن يتوقف أمام هذه المفارقة فالمستعمرون البيض الذي قتلوا ملايين اليهود واستولوا على أراضيهم وسلبوا ثروتهم من الذهب كانوا في نفس الوقت مسيحيين متدينين للغاية على أن هذا التناقض سيحل في عذمة معروف الأراء  
فقد ذهب كثير من المستعمرين البيض إلى أن اليهود الحمر، بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما، عذبهم لم يخلعوا بروح المسيح، وإنما خلقوا بروح أخرى باقصة وشريعة، وأكد آخرون بثقة أن اليهود الحمر مثل الحيوانات مخلوقات بلا روح ولا ضمير وبالتالي فهم لا يحملون لقيمة الانسانية انني يحملها لرحل الابيض» ويفصل هذه النظريات الحكيم، أصبح مقدور المستعمرين أن يقتلوا ما شاءوا من اليهود بلا أدنى ظلم من دم أو شعور بالدم، ومهما بلغت بسعة المبرر التي يرتكبوها حول النهار لم يكن ذلك ليهود نقاء لدراس الذي يقصوه كل ليلة قبل النوم (٢٤) هذا التماثل في الرويتين السرديتين مهم جدا فهو يكشف

وأساسية لاستعادة تاريخ مصر  
عالمنا على فمض لحراك  
وغير بعيد عما نصب  
«أمريكانلي» لفائمه على  
ولاكتشاف، تنزل روية

الأسواني» في صلب الموضوع  
يتشكل من علاقات متشابهة  
المصرية أو الأميركية، في مدينة شيكاخو، ومع أنها تلقي بعرض الأضواء على عاصي تلك الشخصيات لكن تعرض لحاضرها في ظل المتغيرات الخاصة في المجتمع المصري والأمريكي و  
بالتدريج، عبر بناء سردية متواز بالحدود بين شخصيات أن سمي فحسب  
النقاء على شخصيتين، من بين عدد يزيد على عشرين في الرواية، وعلى الرغم من أن معظم الشخصيات مصرية أو من خفيعات مصرية فإن إمادة سردية الاساسية للرواية هي هريج من وقائع اميركية ومصرية، كما رأينا في «أمريكانلي» ونحس روية «شكاخو» الهموم المحلية لشخصياتها، وتدرجها في سياق أحياء الأميركيين، تكاد تتقاسم مع العالم الجديد مدى وحدت نمطه فيه لأسباب خاصة بمواصلة الدراسة، أو الهجرة، أو العمل فالنوع الوطني المصري يستأثر باهتمام الجبهة المبدعة للدراسة في أميركا، أو تلك الشخصيات التي دفعت لأسباب متعددة، إلى معاداة مصر في وقت سبق

79

رغم ذلك، لم يتركه بحثه لدكتواره في حال على حدة، بل عكس ذلك، اجتمع، لكن «صوت شاكر» ليس عليه لخدماته في مراقبة اقاربه من المستعنين، ورغم أنه في الليل من روحه، ولعل «صوت شاكر» هو أهم الشخصيات التي تثير الدعوى في رواية بين المصريين، فقد تدرب على تطويع اساليب بصرى بالمعارصين النظام، وصيغ ماها في ادلالهم، وهو من ابتكر هتف آخر من النساء أمام نوبين من السجاء بيديا باعترافتهم، أو اخلاق عثرات كاذبة مرقى إلى أعلى المصاحف في حمار المباح، وكوفي على لحاحه في الوصول السريع إلى النتائج المرغوة مع المصاحف النظام، وانتهى به الأمر ليكون المسؤول الامني في السفارة المصرية في واشنطن، واعين الرقبة على تحركات كل مصريين في سائر ميكن، ويتعلم أن يكون وزير الداخلية.

[illegible]

ومكنتها من قتل الفلسطينيين وانتزاع أرضهم أمريكا  
بني بعد كل حكم انفسه في نفس

العربي من ان مصداقه صوبه صوبه هذه  
من الداخل منتقيني حيرة ويلج علي سؤال هؤلاء  
الأمريكيون انصيون الذين يتعاملون مع الغرباء بلطف  
الذين يبتسمون في وجهك ويحيونك بعجزه أن تلفهم  
انهم يساعدونك ويفسحون لك لطريق امام الأبواب  
ويشركونك بحرارة لأقرب سيب، هل يدركون مدى بشاعة  
الجرائم التي تقتربها حكوماتهم في حق الإنسانية؟ (٢٨)  
هذا ابتذال الشخصيات المباشر لقائم على مبدأ حكم القيمة  
هو ما يبدأ به «داجي عيد الصمد» مذكواته حالما تط  
قدماء الأرض الأمريكية، وهو يكشف عن موقفه الأول  
غير الوصوف إلى أمريكا، لكنه سرعان ما يتحول إلى ذلك  
وكانه يشرع بتغيير وجهة نظره التي انشغرت إلى ذلك  
حكومة شريرة وشعب طيب وبكل ذلك يستبدل مذكورات  
شخصية عما يحرق له وحول ما يفرض من تجارب  
«قررت أن أكتب ببساطة ما أشعر به من أشهر هذه الأوراق  
ولن يقرأه أحد سواي، أنا أذكر

نقطة التحول في حياتي، انه  
لم اعرف سواه إلى عالم  
والاحتمالات» (٢٩) تصعب  
بذلك رواه وعباته فهو  
أولا، ليكتشف العالم المحيط  
بقوله ما أنه كما في آخر

طوبا لا صلة له بالسياسات  
عليه إذا اختيار الصورة النمطية التي كونها عن الآخرين  
وبذلك لا يتأني إلا إذا قرر إعادة اكتشاف نفسه بمنظور آخر  
للمكان الجديد الذي وصل إليه، فلعنة أميرك ينبغي أولا  
التخلص من النمى الايدلوجي الذي يحول دون معرفته  
بهد وأول ما يرد اختياره هو التعبير عن رغبته الحمسية  
المؤجلة في مجتمع يكفل حريته الشخصية، مصداقه  
أي شاب خرج من قمع مخوف اجتاحتته، ربه  
مفاجئة حالما وصل إلى شفته الجديدة في السكن الطلابي  
ففكر في كيفية إشباع تلك الحاجة بعيد عن المخاوف  
التربوية التي ورثها «أخذت حماما ساخنا وجسعت  
لحفسي قهوة ثم تمددت على الفراش وشعلت سيجارة.  
وهنا حدث شيء غريب، اجتاحتني موجة خيالات حسية  
عاصفة، فملكنتني رغبة عارمة كادب مؤلم من غوط  
في راحة فقد ستيد بي هياج جنسي عارم لا  
اعرف له سببا، ربما نتيجة إحصاسي بـ «صداق» ان  
حياتي الجديدة هي أمريكا» (٣٠)  
يفامر «داجي عيد الصمد» فيهاتف امرأة طلبها للتمتع.

متحيزا شربها وجمالها، وهو أسير هياجه عبق صحبة  
عاهرة مبيحة مسنة يكتشف انها الاخرى شخصية مجتمع  
دفعها إلى اختيار الغناء «حاورب الأربعين وربما  
للحمسين، سوادا ندية، تعاني من حول ظاهر في عيها  
اليسرى، كانت توتدي هستاا اروق قديم صهقنا عند  
الكوع، وصيفا يبر ثمايا جسدها لمكتنر بالشحم» (٣١)  
وتحاول عيش ستارته، ثم ابتزازها لحاجتها إلى المال  
عندخلص منها بعد ان دفع اشمن الذي يريده، ثم يصح  
أنه رغبة معدمة لا تعد مصرا بالعيش وأعمالها غير هذه  
المهنة في مجتمع طاهره (الثوب ويديه اعور. وهذه أول  
الصدمات التي يتعرض لها في يومه الأول رغبما بعد  
بسر له استاده المشرق «حون جراهم» لاسباب التي  
نقف وراء هذه المصراسات حينما يحبره بذلك «هذه المرأة  
«بأنسة في رأيي أشرف من كثير من السامة  
«الأمريكيين» إنها تباع جسدها لمصم أولادها، في حين  
أنهم يوجهون السياسة لأمريكية من جل افتعال حروب  
للسيطرة على منابع الذهب ويبيعون جلالها «سلحة تقتل  
حتى تنهمر عليهم الأرباح

بعد بحرية حب مثيرة مع الشدة  
بمصاص حديدية بعد أن ابعثه  
معها لجواء الصعة الأدسية  
باندلسي مشكوك، ويتعرض  
بها في قسطنطينية حدث  
السلطات قد صوته

عازيا معها، وسعت الاشرقة إلى السفارة المصرية التي  
بحاول ابتزازه حبيب يشتم في العن ضد سياسات  
النظام، إذ كان دائما تحت نظر المباحث المصرية  
و لأمريكية، فمع وصوله إلى «شيكاغو» توسل مباحث أمن  
الدولة في القاهرة ملفه إلى السفارة المصرية في واشنطن  
مع التأكد على أنه «عنصر مشاعب» (٣٣) ومغضوب عليه  
وبسبب نشاطه السياسي المعارض للنظام المصري،  
وسعيه بقراءة ييس يطالب بالحقوق السياسية إبان زيارة  
الرئيس المصري لشيكاغو، تلفقه به مهمة من طرف الأمن  
المصري في السفارة، ويلقى القبض عليه من قبل مكتب  
التحقيق لعدواني يذمة التخطيط لعمل إرهابي يطال  
المواطنين الأمريكيين يقول له ضابط التحقيق بعد  
اعتقاله «لدينا معلومات مؤكدة أنك ضالع في شبة تحطيم  
لعمل إرهابي في لولايات المتحدة. لقد أعطينا العقاب  
المصرية كل شيء عن التظيم الذي تنتمي إليه، لا فائدة  
من الإنكار... نكلمك في سن القحبة، لماذا تريد أن تدمر  
بلادنا؟ متحف لك أبواب أمريكا وحبنا بك لتتلم ونصيح







« يجب عدم حصر كل تلك التفاصيل وتفسيرها، وهو ما حال، فيما مري، دون مساعدتها على نهش فكرة التحول بصورة كاملة، فاستقالها بوصف الأشياء عمل عملية كشف للحالات، وباستثناء «الفاشا» ارتسم التحول بأقل مما تصبغه شخصيات شديدة الأهمية مثل «شيفرس» و«غريزة» و«تمبور» و«جولي» و«دايال» و«ريزان» و«باتريس»

5 البحث، والاعتراف

وقد كانت بعض الروايات التي وقعا عليها همتت  
 بالارتحال غير المكان، فرواية «سمر كائنات الوصف  
 الرفاعي» (٤١) هي روضة غير الزمان، لأن أحداثها كافة  
 تقع قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت،  
 حسب ما طبع في نسخة محفوظة في مكتبة  
 أن تلقى دون أن تنتهي إلى الأمكن التي قصدها، فلو  
 غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلًا، وانطلقت في  
 اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية  
 عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من  
 أهداف، ويور أن غي فقد انتهت ليل العديدة الشخصيات  
 سابط لإيقاع الأحداث سوى  
 صوبية عند تقاطع الطرق  
 في هذه الرواية ليلًا بعيد  
 ليلة، والناس نيام، وبما  
 في ادهان الشخصيات  
 ما أعيد استذكرها في أثناء  
 بواسطة القناع الحو، أو

من أشهر دلائل كتاب ألف ليلة وليلة مرويت  
حكايته حسيها بين يبقى سرا لا يباح لأحد سوى  
الملك، مشهوراً تعلم أن حكاياتها غير مباحة كونها تتعلق  
بالمناطق الاجتماعية المحظورة، والمسكوت عنها، انصرفت  
عن شروق الشمس وتعلق الحديث إلى الليلة لوالية لأن  
المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من العصايج لا  
قائدة منها سوى إثارة الغرور، وإيقاد الشهوات، فهي  
حكايات «سمر ليلي»، بالنسبة له، وبزوجه لم تكن حكايات  
مشهوراً بزيعة، ولا متفافة، إنما هي حكايات نفسية هادئة  
تمكنت بها شهرزاد من شعبه، للملك بشهرزاد من عصايقته  
المرحسية القائلة بحياة حنى النساء، ثم قتلهن قتل  
بروخ الشمس، فلما يفتح لهن مخالعة أحد، فالعزيرة دليل  
الاخلاص، ويافراها ترويق المرأة إلى الخيانة، وعليه  
يبني حمايتها بقتلها هيمن المشرق، فلا صدمي للحفاط  
على طهارتها غير الإجهاد عليها عبد الفجر  
لم تعلق شهرزاد، وهي تقاضى الحياة بالسر، هي شعب  
الملك من عصايقته الهوسية، انصبت، إنما حثبت إليه جنس

الصورة الخارجة لبرائة به، ولقد، فاصفاً الليالي هو الحفوية العنسية لخرج هذه القصصية تفتقر لروية علاقات موارمة عبر علاقات الزواج، فقد كشف من الرواية بكامله أن علاقات الزوج، لني قوتها التعاليد الاجتماعية انصبت إلى سوء فهم وسوء شراكة وراع متواصل، وهو للقيمة الأساسية بعد العلاقات بصورة عشوائية، حيث ما ينبغي بهدوء هذا حاله، شرعية لا تلتصق أن يترك إلى هارئة حصار، أو قوت، فتصبح قيما يش أن تكون شراكة هذا ما وقع بكل الشخصيات الأساسية في الرواية، سمر، سليمان، عبيد، حاسم، هادي، وريم، وكلها شخصيات تهرب من علاقات رغبة وتعيش فيها، وتربو بانصراف إلى علاقات موارمة تشبع بقوى النفس والبسدي والذهني حيث تحققت العلاقات لروحة من تلتقيها، لأنها حولت تلك الدوات الأساسية إلى رموز وظهف عانتها الانحب والعدل فقط، دور أن يقع اهتمام بالقيم الحوية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال .

الدايد شخصيته يتغير  
في شخصيته ج. د. د.  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

المساء، وعاشت معه ألف ليلة، وسحباً ثلاثة أبناء، وفي النهاية ينفي المريض من علته، واعترف بخطئه وقبل شهراد روجه له وأما لأطدله، وبغيا مع أبي أن جاء هادم الذات، ومفروق الجماعات وفي كل ليلة كانت شهراد تلامح حكاياتها ملارمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها كما لازم موجب، سمر كلمات شخصياتها وحداث روايتها، وفيها متصنف البس تروى جميع المؤلف ولشخصيات، وبك المنقون في شوارع انكوبت يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومربها لبلأ دور أن يحسم أي مما يتدبوا انفسهم له فقد بقيت رغباتهم مطلقه في عشاء الليل باعتبارها مجرد رغبات

في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى  
في هذه المسألة بعد عدم  
الاعتماد على الرواية  
في العصور وهذه  
يدى الذي يريد أن يطمس إلى

١٠٠ الشخصية، بكل ما يستطیع لتزکیب أحداث الروایة، وتقویر مصادر الشخصیات، وینتهي بأن یدلوا مع شخصیاتہ إلى صمایرها الاخیرة، فیمتقن، ویحلم، ویسهر، ویکذب، یرتغیش مع الشخصیات کأیه اجدادها، ویفصل عنها یحدد علاقاتها، ومن خلال ذلك یمثل فی ترکیب الرسالة الخاصة بالروایة، أي کشف ماأورق الشخصیات لبدن من خلالها البنية الاجتماعیه المغفقه، أو شبه المغلفة، التي تحول دون اقامة علاقات سیمیه فیم

الشخصيات قد أرا بحرية كاملة، أما كان ذلك يصيب، أثر  
ففي الرواية بعد أنفسنا داخل شكه معقدة من الرواجات  
التي لم تعد هي بمحادثات الشخصيات، والتحارب العزيرة.  
أو الوعي في التعبير إثر شيوخ الفن، يدفع بها إلى مصائر  
ترجع إحصائية العلاقات الموارية على العلاقات الرسمية  
قالبين الروحية أرسدت في نصها الرواية كأنها  
منصحت للمرضى مشحونة بالزاعات اليومية  
والمساكن، والتفحارب، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفسح  
أحد في العثور عليه، ولا يجزو أحد على أن يتفحبه، وبعد  
توثر الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب  
من تلك المصنجات بطرق ليل وحيدة في شوارع المدينة  
محصلة الأحداث لنفسه دون أن يكون هناك مشارك  
بها، إلا لمثقي الذي يقنع خارج أحداث الرواية يتعرج  
ويتفعل بكه غير قادر على لأخرافه هي عالم انحص لا  
على سبيل استخلاص العجوة من كل ذلك، والمحت عن  
كافة من الرواية متفحدم بينه جبهة مع جبهة  
سخر الرواية تتفعل على نصه تتفحدم بين جبهة  
بدا الشخصيات بعد في



# السرد ومضاعفة الإزدواج

## في حكاية «التدين والنفاق بلسان القط والفأر» للعالمي

سعيد الفانمي (\*)

يطوعها لأعراضه «الحيوانية» بغية التهام «الأخر» والتخلص منه في  
لبنه محو كل مظهر يثبت دكاهة «الإنساني» بأسرع ما يمكن  
د «الحيوانية» برويضه والسطرة عليه القط فعليه  
تأنيب عميق وشيخ مصروف.

قط على يد ولا يستطيع التهامه. والفأر بعيد عن عقاب  
مفد، ولكنه يس في محي منه وهذا تحد للطبيعة الحيوانية عند كل  
مهبها ويخرج كلامها إلى استعارة حاققة «النوعية» الإنسانية في  
محاولتها فهمها أكثر من خلال السرد، ورواية الحكايات وصفا  
تفاع الحكايات التي يرويها كلاهما عن خصائص لشخصه التي  
يتكبر بها كل منهما. حكايات المعدي تفاع عن الفقيه ومالبي العلم،  
ونهج الدرويش والمصوف، في حين تسلك حكايات الفأر المسلك  
لمعكس. يبدأ المعدي بتعظيم وسائل لإغراء السردى بلفظ بقص  
الحكايات إنه هذا يكون موقع شهرزاد ممثلة اضطرت شهرزاد إلى  
توليد الحكايات وتشقيقتها لإثارة فضول الملك وتضييعه حتى لا يقتله،  
كذلك ملأ الفأر إلى هذه الحجة، إنه يتابع عن حياته بالحكايات، أمام  
قط سبق له أن التهم عددا كبيرا من الفئران قبل ذلك كما يشير هو  
نفسه، عددا وبما يكون مسودا لعدد النساء نلوا قتلهن شهريار  
قبل نكته بشهرواد.

سبي هذا أن استعارة إمار حكاية الحيوانات ليست سوى حيلة  
لاستخراج الطبيعة المروجة في كلا الكائنين حيوانيهما  
وإنسانيتهما معا، وهي أيضاً وسيلة لنقد ازدواجية الشخصنة لدى  
كل من العالم وتصرف في الواقع الخارجي، من منظور الحكاية  
للسرد من حكمه عينية حدية في تحويل الإنساني إلى حيواني  
في الواقع الخارجي، متلما لدى العقبة والتصوف، فكلاهما يطارف  
بصية في يعيش، لا في الدين من جهة وحكمة سوية مقبلة لها  
قدرة على تحويل الحيوان إلى إنسان من جهة أخرى هنا ملاحظ  
ببذل أذراء من نوع خاص مالمقط والفأر يحولهم السرد إلى كائنين  
بشريين بينما يحول الصراع بين القطه والمصوف إلى صراع بين  
قط وفأر، أي إلى صراع بين حيوانين.

السرد، إذن، قادر على القيام بوضعتي عي وقب واحد من بعده

نقول دائما عن أعداء اللبود إنه «عباءة مد ومأر»، ونحن في هذه  
العادة نحيل أن من ربط بينهما العداء ومعا في العدة كائنان  
بشريين، قد تماز لا عن صفاتهما لبشرية وتحولا إلى حيوان  
منعادي بالطبيعة إلى الأبد لكما لم يصح القط، فقد ورد  
تحدي عن صفاتهما لحيوانية وتحولا إلى كائنين شرين كلما  
العملية استعارة تشخيصية Anthr «orphic Metaphor»  
تضعي الخصائص الإنسانية على ما هو كائن في الحيوان  
الحيوانية على ما هو إنسان، ولكن في حين نلكر في الأولى في الهبة  
الدومية عذاراً ف نوجد التباس في عراك كائنات الحيوان وهذا  
ببساطة نلحا إنه حكاية «التدين والنفاق بلسان القط والفأر»  
للشيخ بهاء الدين العاملي.

فأر نصص خاد الكهنة يجد حياة أمام باب صخرة قط، في الحانة  
اليوميه «فأر بقص القط وعده وهما معا يشكلا نكلا وماكولا»  
يرجع القط من مأود الفأر فيسأله أيها اللص اساقف، لماذا تتأوه  
وبهذا التعبير، يتكشف أمامنا عداؤهما الحيواني المستقفل، وتوسط  
القط الدشم عبي الفأر يرب عداؤهما الموت في عبي القط فيجيبه  
بصرفة إنسانية تماما كيف لا يتأوه الإنسان من تحة لبود حين  
يراه بعد كشف ساكلام القط طبيعته الحيوانية أما كلام الفأر،  
متكشف ما هو أخطر بكثير إنه يكشف عن صغته أو عبي، حة الدقة  
طبيعتهم الإنسانية ليس فقط في اعذاره بعبي إنسان بل  
ببستعمالهم لغة وهي الخاصة التي يفرد بها الإنسان وبتلك  
يعبر جوالي الفأر عن «إنسانيتهما معا ضمنا وتصريحا، صمما»  
باستعمالهما اللغة، وتصريحا متحولهما من عالم الحيوانات إلى عالم  
الدشر.

من الآن سيحفظ الإنسان بالخاصة الإنسانية وللحيوانية معا  
لك القط من حيث هو حيوان تقيض الفأر وعده، أكله الذي يطرده  
دائما، والفأر طعمه وماكولا الذي يهرب منه دائما فكيف ستكون  
المواجهة بينهما؟ ومن سيشتر في الآخر الطبيعته الإنسانية أم  
الطبيعة الحيوانية في داخل كل منهما؟  
لقد أهدمت لديهما لغة يتفاهعان بها وسيحول كل منهما أن

فأمر على شقيقه، لارواج، إلى ردواجات، أخرى مصاعفة كما سمى، به شجر الحكاية لإثباته ذلك يكون قدرتها سبع على أوتار هذه الأرواح، فانططت بفار جصبته الحيوانية واقعبا وطارده طبيعته الإنسانية سرى. لكن على هذه الطلقة الثانية أن يضطر منها مودة وأجاء والفار ينمض منه طبيعته الحيوانية ويدافع طبيعته الإنسانية من خلال ملكة اللغة بحكاية ومرة أخرى على هذا الدفاع، يتطهر به مودة حتى لا يكون أعمى، على إنسانية القط المروعة، لكن كلاً منهما يعاني الصراع، الداخلي مع ذاته المروعة أصلاً قبل صراعه مع الآخر.

ننصح القاص في تأجيل وليمة التهام الفار، وبكها لا تمنح في تحديسه، بل تلجأ إلى حيل أخرى يستدرج بها القط ليسمح له ملغز به من بني برائه، وأفضل وسيلة - فيما يبدو - هي عزائه بوجبة طعام فاجرة، يتردد القط في البداية لكنه ما أن يوارى بين الجوع والوعد بالطعام حتى تدفعه غريزته الحيوانية - وربما الإنسانية في دغنها، مادناً قد لاحظنا مضاعفة الأرواح فيه - إلى الفيلول بهذه الصلصة غير المصنوعة وهكذا يفلت الفار... ويصدر مستمر) حينئذ تنقلب الأدوار تماماً فالقط بعد سرقة مربيته، لقريسته، ويتحول الأكل إلى مأكول، ولتكون إلى لكل ومستهجنة بمعادل الراوي السابق الدور مع الراوي له السابق أيضاً فيصير القط

صار يتكلم بأسلوب مفرد علامة على مواضعه وأخير يضطر إلى معاندة الفار متفعد وبعده «قال لقط بها الفار ماذا بشأن الوليمة الموعودة؟ قال الفار: أيها القصد للنفس العقل، أنت في بترك جاهل إلى هذا الحد؟ كيف أهلك ما يعنني شهراً كاملاً لتأكله أنت في يوم واحد؟»

لقد توارت المواقف الآن ومثل كل منهما كلاً الدورين، وعلى كليهما أن يتنافس بطريقة أخرى، هكذا يصعد كلاهما إلى تعبير هويته بقول القط: «أنا الآن ماهر في الدرس والبحث، ومجرب بالصلاح والاستقامة»، ويقول الفار: «صرت متصوفاً ولي في علم التصوف مهارة نامة»، على لاشي، بل، أن يتبريا باستعراض معلومات والحكايات الخاصة باهتمام شخصياتهما الجديدة: القط بالهجوم على المصوفة وفصح طرقهم الفعنية الاسهارية التي لا يسوم مع العقل ولا مع الشريعة الصحيحة، والفار بالهجوم على الفقهاء باعتبارهم علماء سلاطين وطالبي أرواق، سيسد الصراع بينهما أن يشمل الصراع بين العالم والمتصوف، وأي منهما يقدم «الحقيقة» المعرفية

في تجدير يذكر أن فكرة «الحقيقة» كانت تشغل تفكير الشيخ بهاء الدين انصافني فترة طويلة وبطل عنه حصصه نظرية خاصة في المعرفة تسمح له بأن يكون موجود «محقق» متعددة وبقريل

## لا تكمن أهمية نظرية العمامي في دعوتها إلى التسامح ونبذ منطق التكفير فقط، بل في دعوتها إلى تعدد «الحق» الواحد أيضاً.

الشيخ الجرجاني في كتابه نؤلوه الجورين إنه كان يذهب إلى أن «من اجتهد في تحصيل الدليل فليس عليه شيء، ولا يحل في الفار، وإن كان مصلاً للحق»<sup>(١٧)</sup> قد تبدل هذه الفكرة ببساطة الآن ولكنها كانت في حينها مسألة جديرة، وقد كلفت العمامي جهوداً كبيرة وبطل ممكن لخطورة فيها لا يكمن في دعوتها إلى التسامح ونبذ منطق التكفير والبشير بالفار فقط، بل يكمن في دعوتها إلى تعدد «الحق» الواحد ولا سيما إذا عرفنا أنها جاءت في سياق اجتماعي جامد يتسم بالواحدية على جميع مستوياته، حيث كان التكفير سلاحاً يشهره الخصم في وجه من يختلف معه، دون إغفال الإشارة إلى تبشير به بالفار، لكن انصافني يقول إن الحق ليس واحد فليس هناك من حقه واحد بل حقائق متعددة، لذلك فكل من يدعي سعة وجهه في تحصيل دليل يصيب إكبابه، فبه يوم صر لي ما نصه: «حقيقة لعدم وجود حقيقة واحدة شاملة إلى الإنسان هو ابن بعته نذماً، والمعارف التي يستحصلها هي معارف مستمدة من البيئة التي يعيش فيها أيضاً والعقلية التي يتوصل إليها أي شخص هي حصيلة معارف التي تسحقها له البيئة لكن ليست مستمدة من محددة نظرها وأوصافها، وما أصبح على ما يصوره الجعيد حقيقته في هذه حسبه وبالتالي فإن كل حقيقة ليست حقيقة إلا من وجهة نظر حاملها وفي من الظروف التي خرجت منه وهناك من

راوياً والفار مستعفاً، أو مروباً له من جديد، إديم بعد امام القط من وسيلة سوري استدرج الفار مرة أخرى إلى السرد «الإنساني»، باستدراج مكانته لحكاية في حكاية مقتدعه إلى تعرضه لهذا لهذه الحكايات، ولكنها حكايات كثيرة ومعددة الأعراس والمصادر، يذاع من الحكاية الصوفية، وانتهى بالحكاية الشعبية، ومرورا بحكايات مستمدة من في ذات حكاية ملاهى الإمبراطور التي تظهر بصيغة عمامة لذلك الحكايات تتنافس أيضاً وتتسابق بتسابق أبطالها ورواتها القط الراوي الجديد، أو بعبارة أدق القريسة الجديدة بحاجة إلى مقترسه الجديد، ليقوم بدور المروي به. ولكن هن تحدث عن مقترس وقريسة؟ غريب أن نصح في الضبيان أن كليهما مهيا بنفيم بقلب وظيفته قوفاً فتتحول القريسة إلى مقترس، والراوي إلى مروي له، على أية حال، لقط الآن مهدد بالجوع، ولا بد من الدفاع عن حينه أمام مقبوهه فصبأ وقائله سرداً أمام الفار الذي كان أولاً وقريسة، وما هو الآن مروي له ومقترس يسمع حكايات القط، مصمماً في دغيلة الحيوانية أن يطيل أمده جوعه، وعارفاً في دغيلته الإنسانية أنه يضم نية «صطياد» وربما التهامه فيما بعد. تنعمر الخفاف، تنعمر اللهبات «فأمر الذي كان مضطرب القط بأسلوب ابتدلى أيها الملك، صاريضيه بأسلوب، المترفع ياتلين العقل ويصح العكس على القط فبعد أن كان يتكلم بأسلوب الجمع،

## النشر والتوزيع



الإدارة العامة وتطبيقاتها في الأردن - محفوظ جودة  
الاتجاهات الحديثة في القيادة الإدارية - ماهر كلالدة  
التسمية الإدارية - د. قيس المؤمن وآخرون  
مبادئ إدارة الفساد - ماهر توفيق  
استقود والمصارف - د. أحمد شامية  
صناعة السجادة - ماهر توفيق

1998

مالتاكد يستعوي مظل تتقو بقصه  
الطوف الاقوى ولكي من هو الاقوى هذا العظم الفـ جعل م  
الفسـ الاسمان أم الحيوان؟ الحقه أم الصوفي؟ من الصعب اثبت  
بالاقوى في ميوان القديم مادامت حكمة السرد التي اعطاهم هي  
الدعوة إلى تعدد القم لكن لثمت ان القط اقوى من الفأر في طبيعته  
الجوريه وبولا له هجم على الفار لاستمر سبل الحكايات إلى الابد

• بافد ومترجم عراقى يعمل فى دار المعلنين فى مدينة روارده - ليبيا

# السردية

التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي -

عبدالله إبراهيم

## ١. السردية العربية: مسار صعبة

استغرق العمل على «موسوعة السرد العربي» نحواً من عشرين سنة. بدأ الإعداد لما ذكرها لأول مرة في منتصف ثمانينيات القرن العشرين وتواصل بعدها، ولم يقمط البحث في السرد العربي قديمه وحديثه منذ ذلك الوقت. ولكن من الشغل لسول بال مشروع إعداد موسوعة تلتج شأه السرديات السردية منذ العصر الحاملي إلى نهاية القرن العشرين. تم نقض آيبتها السردية والدالية كان وصيغ في ذهني، رجاء لا ينقصه سوى التدقيق؛ فذلك بهي كني البعد عن الجمعية. بل نبي أستطيع لقول بأن فكرة الموسوعة بدأت تلوح بي في منتصف التسعينات، شيئاً وخذت دراستي في مجال السرد تتسع. وتراكم وتنحى حسب متالية. فشرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكتب فيها الدراسات وأبحاث. لتتحرك وخطوطها. به جعلها تحسم الحرس الذي أصبح إليه. وهو رسم المسار المعقد للسردية العربية تكويناً وسية في أثناء هذه الحقبة الطويلة، وتبين لي وأنا تولى تدريس القديمة منها والحديثة أكثر من عقد في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس أبحث واستكشاف في هذا المجال نحو عشرين سنة. عياب الوحي بمسارها فالملومات الشائعة إما هي تيد متناثرة. وتاريخية الطابع. ولا تهيف إلى ربط النصوص بعضها البعض. ولا تستطلق آيبتها لدالية ولا معنى مصولها الشفهية وعلاقتها بالنصوص لديه

وإذا كان لقارئ السردية أنتج رعب مختللاً بمسار

السرد العربي، بسبب الطريقة الخطية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب فقد حُرم، بصوره صمه. من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي-الإسلامي وحتزلت رمزيها كن استقطاعات الكامنة فيه. والتجارب العميقة التي عرفها بحيلها. وعرضها. طواس أكثر من ألف وخمسمائة سنة في سوء فهم، سمجة التركيز على لشعر من جهة أوسى بعدم مثال معظم لمرويات السردية لقديمه بشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها بلاغة الموزون في العصور المتأخرة. تلك الشروط لدابية لن أصبح. بحذ قيمة الأدب من جهة شابة بسمة عدم معرف ثقافته بتعاله بميمتها سسيلييه أو كان ذلك عند تقديمه أم عند الحديث. إلا في حدود صيقة ودلالت حينها تشكلت الأنواع السردية لقديمة. وحينها ثبتت الأنواع الجديدة عن حصص التراث المبردي. تتجلى ابي يمد رصيدها الأول. من جهة ثالثة. وبالإجمال فالسرديات العربية أكثر ثراءً مما التي وقائع تاريخية وإخبارية أو إلى باطل مقسدة

ويدرك كل من قيض له العمل في مجال الدراسات السردية في الجامعات وسواها. الجهل شبه السام بالخطميات الشفوية والتدوينية للمرويات السردية. و لجهل بالعلاقات المتشبكة بين النصوص. التي تنتمي إلى أنواع مختلفة. والجهل بآيبتها السردية والدالية. و لجهل بوظائفها التمثيلية. فكان وعيد يادينا ناقص وكان تاريخ الأدب العربي يشعز على رجل واحدة. ولا يمكن الانباء بأن هذه الموسوعة ستجمله يسير على

شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت تارسة معقدة لأنها عثمت أسلوب الاسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بآسدين. وبذلك أصبح الاسناد ركناً اساساً لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية، وكان الاسناد يعامل دائماً في الثقافة العربية القديمة، ومعاصرة لدمنية، على أنه جزء من الدين، انتقلت القداسة إليه بفعل المجاورة مجاورته لتكون الحديث النبوي كونه حاملاً لتلك النصوص عقيدة وكما أن الصلة قوية ومتأسكة وصورية بين السند والمثل، فقد تحنّت، بالصورة نفسها، في مرويات السردية بين الراوي والمروي، وهذا انسق لا يظهر إلا في الثغرات لشهادته وقام لتدوين بدور الوسيلة سي بسبب ذلك لتسلي وعنده دون أن يحل محل علاقه بين ركنيه الأساسيين (المروي والسند) في ذلك فاشهاديه هي التي تعطي مرويات الشفاهية هويتها المميزة. وحل محل ذلك المرويات بالأسولها، والمؤثرات القاعية في كوسها لا تمثل أي حصص بيمسها الادبية و بتاريخية أنها يصنف واقع حديثها.

يتميز لسرد العربي القديم في السردود بشهادية قد نش في ظل سيادة مطقة لشفاهية ولم يتم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات اسردية، إلا بتثبيت آخر صورة يلعبها المروي ولم تكن الشهادية نظاماً طارفاً بل كانت معضناً شات فيه كثير من مكونات لثقافة العربية في مظاهرها لدينية والتاريخية والآلية والمعوية فقد استمدت الشفاهية قوتها المعرفية من لأصول الدينية التي وجهتها توجيهها خاصاً، بما يجعلها تدرج في خدمة لدين رؤية وتارسة وتحتدر مرويات السردية عن جدور شفاهية، هي «هي لفظي» (١) يعتمد على الأقوال الباصرة عن ديو، يرسها إلى متلق ولها سبب كانت الشفاهية موجهاً رئيساً في إضفاء السمات لشهادية على ملاحم، والحكايات الحرافية والأسطورية، وحرى تمييز بين السردود الشهادية والسردود الكتابية، ولم يخضع التمييز لعامس لرمز

رجلين، فذلك أمر يجاور قدرتها ويفوق ملموحها بما تريد المساهمة في تشييط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وصفت على الأنواع السردية الأساسية وسكالاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاصنة لها ولم تكن بالنصوص المتمزقة التي لم يدرج ضمن الأنواع الكبرى إلا كونها أصولاً لها أو تشققات عنها فذلك مظهر كبير لم تتواهر عليه، ومعالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر في الثقافة العربية الحديثة إلا في أربعينيات القرن العشرين، والمحاولات لتقليبه اسباقه كانت بدايات مهجته من دراسات متعددة في مباحثها ومرجعياتها إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادراً، ولم يمتد إلا فيما بعد، وما زالت تلك المدد لحام بأمر الحاجة إلى فحص يسري عميق يستخرج سماتها الأسلوبية، وتبنيته، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلا بمجهود جماعي يفت الانتباه إلى هذه التباينات الملموزة في لادب لقديم

يعرف المتصون بهذا الموضوع صاحب أسول في ذلك العالم شبه المجهول، المتروكي لأصرف السرد، ثم يستكشف منه سوى جزء صغير، لأميب شفاهية ودنسه ويعرفون القصص الأكثر حظوة وحساسية وهي العلاقات المتأسكة بين نشأة مرويات السردية، وسادة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الانبياء والإسرائيليات إلى حد أصبح فيه تحليل مرويات السردية من كل ذلك أمر مستحيل، إذ كانت العناصر المذكورة، باطرها لثقافة الكلية، الحاصنة التي تشكلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها المية صوغاً شبه تام. وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة مرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها، والامر الآخر الذي يلاحظه كل متفحص هو الخصائص الشفاهية لمرويات السردية، وذلك يعود إلى أنها ظهرت في وسط شفاهية بنوم الإرسال والتلقي فيها على أسس متعسدة بسيادة لتفكير الشفاهي واستند ذلك لتفكير في أصول دينية، فالشفاهية بتروعب

كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث. إنما وصفت في الحساب الخواص الضية المميزة لبني السردية في كل منهما، إذ انصفت المرويات السردية الشماهي بأنها تتألف من «الراوي وحكايته والملتقى الصمتي» أما لسرود الكتائية، فإنها تتألف من «تمثيل لكل من الراوي وحكايته واستمعي لصمته» (٢).

يقرب هذا التمييز السرود الشماهي بالبحر الكامل للمكوّنات السردية التي نكوّن بها يجعل كل مكون متصراً قائماً طاهر: ذلك أن المرويات الشماهي لا توجد إلا بحضور جني براو، ومروي له ولا يمكن تمثيله ي مكوّن الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من مبدأ لإرسال الشعبي الذي كان مهمباً زمناً طويلاً في السبب الذهبية للمجموعات البشرية كما أن ذلك التعبير يعجب عن السرود الكتائية، صفة إشهار مكوّنات السبب السردية، وبها يستبدل نوعاً من «التمثيل» تلك المكوّنات، ويكفنه لا بلغها، وفيما يمكن القول بين مرويات «الشماهي» تصبغ «مسافة» واضحة بين مكوّنات السبب السردية والراوي غالب ما يكون متبينا سواء بسواء أم بالمسافة التي يفصله زمانياً عن يروي، بحيث يروي لأحد أئالا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راوياً لها فحسب، ونصطلح على هذا الراوي بـ «الراوي المارق لمرؤيته» لأنه يروي متوما لا تتسبب إليه على تحليات «لراوي الشماهي» بمرؤيته بظهر بصورة أكثر في السرود لكتائية، وفي هذه السرود تقيس المسافة بين مكوّنات السبب السردية وغالباً ما تحتفي وراءه بصغير، يحيل على شخص مجهول لا يعلن عن حضوره، ويتحنن لاشارة إلى بسمة ويؤدي وخيمته في تشكيل المروي بوصفه جزءاً منه، ولا يعني بتوجه خطبه مباشرة إلى مروي له دي ملامح متميحه وذلك تكاد تتواري لحصن الشماهي، ويصبح لخطاب السردية وحدة كلمة متحسنة، تتطلب تدقيقاً وتحصناً من أجل كشف مكوّنات السبب السردية، ذلك أن الكتائية، على تقيس المشاهدة، لا تستدعي اتصالاً بين المؤلف

والخطاب، شأن المشاهدة التي تلزم ضرورة الانفصال بين الراوي والمروي: لأنها تستعين بالصوت المسموع وسيلة لها، فيما تعتمد لكتابة على الحرف أداة لصوغ الخطاب السردية. أقصى حد لتصريح إلى وصف السرود الشماهي بـ «المرصية» ووصف السرود الكتائية بـ «لدائه» (٣) لأن الأولى تعبر بتغير الرواد وعصورهم، فيما تظن نشأة حديثة، يمكن إعادة انتاجها وتأويلها في زمنه وأمكنة مختلفة، فضلاً عن قدرة السرود الكتائية على الاندراج في سياق قراءات وتؤيولات جديدة، كلما تغير الزمن، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه فيما لا تنقص المرويات الشماهي اسمه الثبات والمقاء، الأمر الذي يعرضها للتعبير والتريب والساء، يمرور الزمن.

## ٢. السردية: حدود المفهوم

تجس السردية باستيعاب القواعد الباطنية للأحبار الأدبية، ستخراج النظم التي تحكمها، بجده آتية، وتحدد خصائصها وسماتها (٤) بوصفها «نظم بصري، عذّي، وحسنه، تالحت لتعريب» (٥) وهي تبحث في مكوّنات البنية السردية لخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية لخطاب السردية سبب قوامه تفاعل تلك المكوّنات، يمكن التأكيد على أن السردية، هي، تبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردية، أسلوا وبناء ودلالة، والمنايا الكلية باوحيه الخطاب السردية، هفت إلى بروز تيارين رئيسين في اسردية، أولهما السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنهما، بما يلتحق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار، بروب، وبريمون وعرباس وثانيهما السردية الشماهي التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم يارت، وترووف، وجيت، وشهد تاريخ السردية محاولة لتفريق بين عنطقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في

لتشمل الأنوع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أوبو، تلك لأنواع جل اهتمامهم مثل: باختين، وأوسبسكي، وأمجثوايغو، وجوليا كرسنتيف، وفردمان، وشولز، وهاولر، وغيرهم، وخصّصت دراساتهم جميعاً هذا المبحث النقدي الجديد، ووسّعت أفاقه وبصددت كتاب جبرار جنبط «خطاب المروءة» في عام ١٩٧٣، اعترف بالمروءة بوصفها مبحثاً متخصصاً في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية (١).

تشكل لبنة سردية للخطاب من مسافر ثلاثة مكونات: «الروي والمروي والمروي له يُعرف الراوي، دانه، تلك سمححت لروائي الحكاية، أو يُفخ عنها، سوء كاتب حبيبته م «محيلة» (١١) ولا يثمره أن يكون اسماً سعيداً جسدياً بل صوب وصمم يصنع بوصفها «روي» فيه من أحداث ووقائع، وبحرب لغوية، من شأنه إغناء العالم استعمل لشيء يكون سرد وموقفه منه و «تأثير» بسببه كبريد في الدراسات السردية، لما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي، ويتنظم بتشكيل مجموع من الأحداث يقرب بأشخاص، وبؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعدّ «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذي تتعامل كل العناصر حوله، وفُرق بين مستويين في المروي الأول «مشوالية» من الأحداث المروءة، بما تتضمنه من ارتعاب واستباقات وحذف وأصطاح الشكلايين الروس على هذا المستوى بـ «المبني» و «لأني» الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث» و «صطلحاً» عليه بـ «المبنى» (١٢). المبني يحيل على الاستظام لخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، ما لم يكن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث في سياقها التاريخي (١٣).

اتسع مجال البحث حول المبنى والمبنى بوصفهما وجهي المروي اللامرئيين، إذ مبر جاتمان بين «القصة» وهي سلسلة الأحداث وما تسطوي عليه من أفعال

تجاريها الدلالي والفلسفي، والعمل على دراسة الخطاب السردية بصورته الكلية وفيما اتجه اهتمام يرتس إلى مفهوم التلقي الداخلي في البنية السردية، من خلال عبيته يمكن تروى له، اتجه اهتمام جاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وسعت في تلك الأفعال بوصفها مكونات مداخل من الحوادث ولوائع والشخصيات التي تصوي على معنى. وعدّ سرد نوعاً من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من يربهما (٦).

اشتق بوروف في عام ١٩٦٩، مصطلح Narratology بيد أن الباحث الذي امتداه على مجهوده السردية في تيارها الدلالي، هو الروسي بروب (١٨٩٥ - ١٩٧٠) الذي بحث في أنظمة التشكيل الداخلي لبحرارة الروسية حينما حصّل بحث في فصل نص اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الحرافية (٧)، فاجر الباحثون للاحق في حق السردية ريدته المصححة و «تاريخه» في هذا المجال (٨)، وسرع ما أصبح بحثه في البنية الصورية لخرافة الروسية موجهاً أساساً لعدد كبير من الباحثين، أطلق عليهم شولز «درية بروب» (٩) كبريما، وبريمون، وتودروف، وجيت. وعملت «ذرية بروب» على توسيع حدود السردية، لتشمل مظاهر الخطاب السردية كلها، واتجهت بحولهم اتجاهاً، أولهما «السردية الحصرية» وهدفت إلى إخصاص الخطاب بقو عد مجددة بنية إقامة أنظمة دقيقة تصبط اتجاهاً العمل السردية. وثانيهما «السردية الموسيعة» وطلعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة على غرار نماذج التوحيد المعروى في اللسانيات. واقتصر اهتمام السردية، أول الأمر، على موضوع الحكاية الحرافية والاسطورية واستبعاد انحصار نص المميرة للبطن الاسطوري، ثم تعددت اهتمامات السرديين

النصبة الكاملة في النصوص، وبما أن الدهه لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالجاجة تبرز على السردية الأنتاح على العموم الإنسانية والتفاعل معها لأن كشوفاتها نقدية اسردية في إصاءة مرجعيات النصوص الثقافية و تدينيه. بما يكون معيدا في مجال التأويل وإنتاج دلالات النصية. ويمكن استثمارها في تصنيف تلك المرجعيات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن ان نؤكد في المازنات لعامة ودرة الخليلات الثقافية كحاجس للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إصفاء العمق والشمولية على لتحليل النقطة بما يعيد اسردية التي يظن رهاؤها متصلا برهان المعرفة لجديده.

وبما أن ذلك قد شاع في مبحث جديد، فقولنا السردية في الثقافة العربية الحديثة، بالترحاب والمقايمة معد، ومرت مدة طويلة قبل أن تتحظى بالصباية، يتسرع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والتجديدية، وإذ يجب إلى السياق الثقافي الذي عرفت فيه خلال العقدتين الأخيرتين من أقرن العشرين، نجد اشتغال في المواقف كان قد تبلور حولها، فمن جهة أولى ظهرت السردية إمرسات القديمة في النصيم حينما بقست لمقد من الانطباعات الشخصية العابرة وانعطافات الخارجية والأحكام الجاهزة إلى تحليل الانبئة اسردية والأساليب والأنظمة الدالية ثم تركيب السائج في ضوء تصنيف دقيق ومعنى لمكونات النصوص اسردية، بذلك قدمت هذه مساهمة للنصوص السردية ومن جهة ثانية حامت شكوك جدية حول قدرة السردية على تحقيق وعودها لأن كثيرا من الدراسات السردية وقعت أسيرة الابهام والعمى، والتطبيق الحرفي للمصولات الحديثة، دون الأخذ بالحساسات السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم مما أوقد شكاً في القيمة العلمية للسردية، وحاج الأمر جهدا كبيرا يفيها من ثروت التي حققت بها ومن ذلك فقد طرحت احتجادات عدة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي التي تستعين به، ولعل أبرز ما

وقد شاع وشخصيات محكومة بزمان ومكان و«لحطاب» وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول «إن الفصة هي محتوى لتعبير السردية، أما الحطاب فهو شكل ذلك التعبير» (١٠). والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه فرق كبير فالأول يعبر على المتن، فيما يعبر الثاني على الشكل، أما المروي له، فهو الذي يتلقى ما يرسله لراوي سواء كان اسما معينا ضمن البنية السردية أم شخصا مجهولا وبرى برمس من السرد سواء أكانت شعريه م مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداث حقيقيه م سطوريه وسواء أحيوت عن حكاية أم أوردت متواليه بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، فحسب، بل مروي له أيضا، وخرق به شخص يوجه إليه الراوي قصايه. في السرد الحيانية كالحكيمة، والمثمة، والرواية يكون الراوي كائننا متحيلا. شأن المروي له (١٥) إلا أنهما يملكون له جس انبعث في البنية السردية ككل موضوعية في نقي قبل ذلك أي أركان لإرسال الاستاسية من راو ومروي ومسوي به استكملت بها سهل في البنية الإبلاغ السردية. الذي هو الحاضر الكامل حله الأثر اسردية وتكشف أية نظرة إلى العلاقات التي تربط الراوي بسروي وبأدوي له أن كل مكون لا نتحدث أهميه بدته إنما يملأه بالمكونات الآخرين وأن كل مكون سيمتد إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يدرج في علاقة عضويه وحيويه منهما، كما أن غياب مكون م أو صموره، لا يحلّ بامر الإرسال والإبلاغ والتلقي، فقط، بل يقوض البنية السردية للحطاب ولذلك فإننا نأفهم بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي حطاب سروي ليست اسردية نموذجيا بلحظا حامدا يسمى فرصه على النصوص إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتكز بقدرات لخاصة ومدى استجابه النصوص بوسائله الوصفية والتحقيقية، وسأؤيدية وكرهية لفدعه التي يصرعها بالتحليل سدي يمضي إليه التصنيف والوصف متصل برؤية الماعد وأدواته، وإمكانياته في استخلاص لقيم والمعات

لتمشي التحليلي بخصوص الأدبية ذاتها وهو ما يصطلح عليه بـ «التنقي» ادخلي، ولا تكسب نظريته التلقّي هبتها المعرفية لا دأمرت سرلتها لحمسية بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظريته كثر شمولاً هي نظرية «الاتصال» التي استفادت من البحث العلمي في مجال التواصل الذي يمتزج وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد و الجماعات، لتتحكم بالأنظمة الندية والرمزية، وبخاصة الآداب السرديّة، وهذا ما حذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكر، وبخاصة فلاسفة مدرسة «هر كوفورت» أدين أفلحو في تأسيس نظريته فلسفية نقدية، كان لها أكلج الأثر في تندية الفكر، اعلمني المعاصر بأخصائص الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعي، وعلى يدي «هايرمار» استقام بعد صدم لمخيمات المعاصر العربي الذي تحوّل إلى «عمل أدائي» فطرح «هايرمار» مفهوم «العقل التنقي» «الاتصالي» الذي يرسطها لحدثة هيستجه وتبججه معجج، يذك العقل الوسيطة التي تخرج بها افلسفة من بهبها أدني، تصبّق إلى أمثلها الاجتماعي (الواسع) (١٦)

يصوّر «هايرمار» على أن هذا العقل قادر على الانخراط ضمن صيرورة الحبة الاجتماعية معج التواصل، باعتبار أن أعمال المهيم المتبادل لعب دور الية ترمي إلى تسهيل لعمل، فالأعمال التواصلية تشكل سيجاً يتمدّ من موارد العالم المعيش، وتشكّل نتيجة لذلك الوسيط، الذي تعيد اتصالاً عنه اشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها (١٧) وإذا نظرت إلى المؤثرات التي تركها اشكاليون الروس ومدرسة برغ فضلاً عن «إنغارتن» و«عاد مير»، ثم «هاوس» وه «أهر» في ظروف شتاء نظرية انطقي، فإنها مديمه بذلك التشارك المدم الذي ملورته نظرية الاتصال وكثيراً ما أشار برّاد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أن جهودهم تترتب ضمن افق نظرية الاتصال، وهو ما أكده «ياوس» حينما فرّز نظرية التلقّي لا بد أن تيلغ مدام في نظرية اعم في الاتصال، لأن الاتصاليات المعنوية الحديثة وسعت

بتأثير سالبعض في هذا المعان، هو مصطلح «السرديّة» الذي «ستخدام كمقابل لـ «Narratology» باعتبار مصطلح الأدق، والأكثر تعبيراً عن مفهوم وجماليه عنواناً يبحث لـ «كوبور» في عام ١٩٨٨ إذ أوضحنا بأن المصدر الصناعي في العربية، يدل على حميفه «شيء» وما يحيط به من نهيات والأحوال كما أنه ينصوي على خاصية التسمية والوصف مما، قد لسردية» بوصفها مصطلحاً، تحيل على مجموعة لصفات المتعلقة بالمرود والأحوال الخاصة به والتجليات التي تكون عليها مقولاته، وعلى ذلك فهو الأكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكوّن خطّاب سردي وعناصره موسوعة له كما أنها ربما اشكلا لسيد المصطلح وسرعان ما شاع بسبب دقته و، طنة

حينما سينرّد مصطلح «السرديّة» العربية في هذه الموسوعة فلا نعير على معص عراقي أيم الهدف منه الوقوف على المرويات (السردية القصصية) والمقصود السردية الحديثة، التي يتكوّن عرصب وبس ضمن ثقافة التي انتجتها اللغة العربية والتي كلى التفكير والتعبير فيها يترتب بنوحه من تحصيل الاسلوبية والبركيبة والدلالية لتلك اللغة وكاتب الشاعرية التي استندت إلى قوة دينية جعلت اللغة العربية وسيله التعبير الأساسية في ثقافة تنص بها مباشرة، فهي لغة الخطاب ادبي الذي ينطوي على تلك القوة، الأمر الذي مكّن للغة العربية موساطة القوة الأدبية أن تمارس حضورها الثقب في بلاد كثيرة تستوطنها أعراق متعددة، قديماً وحديثاً مما جعل مظاهر التعبير فيها تحصح لخصائص العربية وسماتها

#### ٣. السرد، التلقّي والتواصل

ولا يمكن فهم همة السردية في تحليل انصوص إلى لم تربط بمطريه «التنقي» التي نعير يتداول انصوص وتلقّيها، وعادة إنتاج دلالاتها سواء أكان ذلك في الوسيط الثقافي الذي تظهر فيه وهو ما يصطلح عليه بـ «التلقّي الخاوي» أم دخل لعالم

هضبة الاتصال في صلب اهتمامها شكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقي الأدب، إنه هي متصلة بنظرية الاتصال، فالعناية من ذلك تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك ويشاركه في ذلك «ايرو» اندي يشغل على مفاهيم السية والوظيفة والاتصال، وجهوده قائمة على تنظيم صيغة التفاعل بين النص والقارئ، من أجل سريان المعاملة بينهما، فهو يهتم بالاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين الصارئ والنص، بحيث يؤثر أحدهما في الآخر من خلال عملية تنظيم تلقائية (١٨)

تمت نظرية التواصل إحدى الحلقات المتجهة التي أثرت السردية. وكان الاهتمام بالواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتنفس مشار عمارة رواد نظرية التلقي، وذلك قبل أن يوسع اهتمامات الباحثين الداخليين، لنتقل الاهتمام من تلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي، الذي يُعنى بالخص طيبة الإرسال الداخلي في النصوص الأدبية، وإسرية منها على وجه خاص، واندماج هذا الاهتمام بالجهود لسبعة التي بلورتها دراسات السردية التي تمتعت في وصف مستويات النصوص الأدبية وبمعناها وانظمها الدلالية، وبذلت جهود كبيرة في معاناة التلقي الداخلي استناداً إلى فرضية أساسية، وهي أن الإرسال السردية داخل النصوص لا بد أن يتم بين «الراوي» باعتباره قطب الإرسال و«المروي» له بوصفه قطب التلقي. فالمادة السردية إما هي مدونة قوامها لإرسال والتلقي، ولا ينبغي فهم دور «المروي» له على أنه دور من يتلقى فقط، ويعمل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد جذها برمن، بأنه تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ وفي كيفية التي يسهم فيها تناسيس هيك السرر وتحديد سمات الراوي وكشف معزى النص وتسمية حبكة الأثر الأدبي، وتحديد مقاصده (١٩)، وكان جاتمان قد حدد مستويات عدة للإرسال والتلقي تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي، فتوصل إلى ضبط المستويات

## الآتيه

مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعري إليه الأثر الأدبي يمأينه هارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر ٢ مستوى يحيل على مؤلف صمغي، يعزده المؤلف الحقيقي من نفسه بقائه هارئ صمغي يتجه إلى الخصب

٢ مستوى يحيل على راو ينتج المروي، يقاينه مروي له يتجه إليه الراوي

ويرى جاتمان أن «النص السردية» يكون متاجاً للمستويين الثاني والثالث، فإيهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردية مجرد قبل أن تعينه القراءة بمكانات التأويل (٢٠). وذهب جوناثان كلر المذهب ذاته، لكنه شق أربعة مستويات لتلقي في النصوص السردية مسودس حارحيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى أنعام ونحاص لكل منهما ومستويان لحبيس متصلان بالراوي والمروي له، سواء أكان ذلك متعلقاً بطراوي ويلنروييه بوصفهما مرسلاً ومعلقاً أم بالمتلقي المأني الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس لاقتصار على ناعها (٢١). ولوظيفة الأخيرة الممثلة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي، تقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل لتسيح الدلالي وتركيب لتصوص الأدبية، باعتباره فعالية ترأسية تقوم على ايث والتقبل، والإرسال والتلقي، وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب بين أن يصار إلى إخراجها ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية لتلقية إخراجية حيث تكون خاصية بوصف والتحليل والتفسير والاستنتاج، والتأويل.

ويُدخل أمبرتو يكو القارئ طرفاً أساساً في عملية خلق لعوالم الافتراضية الممكنة للنصوص السردية إلى حوار المؤلف لأنه يُدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قمتين أحدهما يركب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها ويقوم بقلب شعراتها وإعادة إنتاجها بصورة عام متخيل، مع ما يتربط على ذلك من تفعيل لدلالاتها

على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، وعلى خصوعه  
تسوق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب لقارئ  
القرون الوسطى المثبت بقيم الثقافة السائدة آنذاك  
يمكن أن يلقى الأحداث المروية في «الكوميديا الإلهية»  
على أنها تكتي الوقوع، إلا أن قارئاً حديثاً ينتج تلك  
الأحداث عبر ممكنة الوقوع

٢ قد يباح للمتلقي أن يبني عوالم موحية  
مختلفة، أي متنوعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب  
النوع الأدبي المعين، فالرواية التاريخية، على سبيل  
المثال، تتطلب الرجوع إلى الخرين التاريخي، فيما  
تطلب حكاية أخرى العودة إلى حزين استجاب  
مشتركة. وهكذا يصار إلى التوفيق بين العامين (٢٢).

عزلاً، فإن ذلك، لسرد بأنه وصف فعال، يلعب  
فيه بكل موسوف جاعلاً وقصداً وحداً وعالمًا تكتأ  
وقدلاً وقاية قصلاً عن الحالات الذهنية والشمورية  
والظروف المتصلة بها، فالنهاد قائم بين عمليتي  
الإرسال والقبول في السلسلة المتصلة المشفرة التي  
يرسلها المؤلف، يقوم المستسي يحلها في ضوء السياق  
لشبه وذلك يشكل هاماً حياً، يسند دلالة من  
المضمرات انصبة التي تستند بعلاقاتها المحتملة  
بالمرجع كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه  
ظاهرة ثقافية يعثر تنوعاً لدر منات تبدأ بالسياق  
التأولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاحتمالي-  
النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي الثقافي وريط  
كل دراسة سياحية يهدف له علاقة بالنص الأدبي  
تبدأ بالنص كقفل يحوي ثم عملية فهمه، وتأثيره  
وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يعد  
السياق الاجتماعي نوعاً لحصرصيات التي يمكن أن  
تطبع للصوم، والأنماط الشائمة منها، وفهرتها في  
الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها والتفاعل  
بين النص والسياق الاجتماعي الثقافي لا يحدد  
فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مصموم  
الصوم ووظائفها وذلك ضمن إطار وسعه ويمرو  
اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوخ أنواع من  
التصوم بما في ذلك السياات النفسية والأسورية

النصية والنص إن هو إلا ما يربطه نصيره  
التأولي أو التغيري بألية تكوينه ارتباطاً لازماً، فإن  
يكون المؤلف سماً يعني أن يصع حيز الفعل إسرايحية  
بحزة تأخذ في الحساب توقعات حركة متلقي، شأن  
كل إسرايحية وبمباراة أخرى فالتنص نتاج لعبة  
سحوية - تركيبية - دلالية - تداولية، يشكل تأويلها  
محمل جزءاً من مشروعها التكويني تعاض ولهدا  
يصبح الحديث عن عالم تكن للنص ضرورياً، من أجل  
اثبات صحة الحديث حول توقعات المرئي، الذي يقوم  
من عجز التلقي بتشيطك المكونات السردية المتداخلة،  
بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الرمائي -  
مكاني البصر يحتويهما، وذلك داخل سياق معين وفي  
صوم هذا لتصور يملج البكر المواقف الافتراضية  
الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية في إشارة لصلات  
محتملة بين المولم المتحيلة والمولم الوهمية، فيقول  
«إن أي عالم حكاياي لا يسمعه أن يكون مستقلاً استقلالاً  
محرراً عن العالم الواقعي بل ابهما يتأخذاً وياً حياً  
يعني الحاص بكل منهما من الحزين ثقافي لمتلقي  
لأن التوامع يصح بيان شيء، ويصبح امر التراكب  
ينهم تك وذلك يحولهما إلى كياتاب متجانسة  
وهنا تتدنى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي  
باعبارها بنهياً، وكلما عمدنا إلى مفارقة مياقية تكتة  
من الأحداث والأشياء كما هي، فإننا نتمثل الأشياء  
كما هي تحت شكل بقياس ثقافي محدود، وموقت  
ومناسب، ولهدا يحدد يكو الأشكال التي يمكن أن  
سخرها المقاربة بين العامين.

١ يستلزم للمتلقي أن يقارن العالم المرحمي  
بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان  
ما يجري يستجيب لمآبير الممكن الوقوع، وفي هذه  
نحاه يبين المتلقي الحالات قيد المعالجة باعتبارها  
عوالم ممكنة

٢ يمكن للمستسي أن يقارن عالماً نصياً بعوالم  
مرجعية مختلفة وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة  
الممكنة بين أحداث العامين، وقابلة حصولها، ويصار  
في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً

والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى صبيعة ذلك التفاعل وبوعه وشروطه وعصره (٢٣).

يسمى انتماس بين المرجعيات بكن مكوّناتها ولبعض على وفق ضروب كثيرة ومعتمدة من شاعلي، فليس المرجعيات وحده تصوغ لمصنّص النوعية لبصيص، بل إن تقاليد التصويع تؤثر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة صواع أدبية معينة وهويها، ويمثل هذا تفاعل مطرداً، وسط منظومة اتصاله شاملة تسهل أمر الترسل بينهما، به يحدّد على تميز لأبنيه لمناظرة لكن من المرجعيات والبصيص واساليبها وموضوعاتها وهي أنساق وأبنية سرعى ما تتصلب وترفع إلى مستوى حريدي يهيمن على لظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصي اتصال بين هذه التماذج التجريدية من الأساق، ودينامية الأعمال الاجتماعية والأدبية فيصير هه بثلث، قل أن يماذ تشكيل العلاقات وفق تساق ٢٤

### ١. موقع نظرية الأنواع الأدبية

ويذهب حرص إلى إثارة قضية أخرى متصلة بالأنواع الفردية القديمة، وهي قضية موقع نظرية الأنواع الأدبية في الأدب العربي ولحق هالفند وتاريخ الأدب يكشفان صيانة العناية بهذا الموضوع، بل إنهما يكشفان حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد في كل ما يخص هذه القضية لشانكه ويعود ذلك إلى الإحفاق في التشاخم حول مجموعه ديتة من الشروط ونوع عتي يمكن الإهداء بها تصبّاعه نتائج مغبولة وشبه نهائية، والبحث في موضوع الأنواع الأدبية من لصعوبات الجمة لتي تعرضه لا تقتصر على الأقرب العربي، إنم يمثل مشكلة مرمتة في تاريخ الأدب العربي، فمعد أرسطو يشار دائماً موضوع البحث في هذه القضية وتستعد ار، وكشوات، وفي صوء ذلك يماذ ربط كثير من اشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصادر إلى توسيع مفهوم «الجس» أو، لنوع، أو، لنمط، أو «الشكل»، ومثل ذلك فجه عتد «ياخين» في ربطه لرواية بمظاهر التعبير الكريالية (٢٤) فيما كان الشائع أنها سببه لمجده، وععد «حيث» في توسيع

مفهوم النوع وإعادة دمج الأنواع والأشكال ببعضها ببعض، وأحداث بصرييات وبطويرات في التصورات لورثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم «جامع النص» (٢٥).

حاول البحث في هه موضوع ضمن دائرة الثقافة العربية، التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص لضية لتلك الأنوع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن ينصي بحث ينطلق من هذا التصويع إلى الحط بين التاريخي والبدي الأسراني لا يوفق في غالب الأحيان مكاتبات لأي نجاح مبرقع ظهر هه الخلط حينما اتخذ البحث ظابع الماصلة بين لشعر والشعر، ولم تتأثر قصيه أسباب ظهور الآداب إلا بإشارات عابرة في سياق محاذلات لم نمن بالهدف لحوهرى لحاص بالتمايز البوعي بين التصويع، ولا لبحث المقارن بين لتطورات الأسلوبية والتجويد للبصيص البصرية والشعرية، وخلال كل هذا تطويع لبحث عابرة عن البشر، بصورة عامة، وليس عن الفرد ويمكن جمال كل ذلك بظهور هويين، الأول يقول بالموقف الإلهي الذي يادى به الباقلاسي (٤٠٣=١٠١٢) ومؤذاه أن الله أوقف قول كل شيء على سان البشر فلا دور لهم في ظهور شيء منه (٢٦)، والثاني القول بألواصعة ولاصطلاح (٢٧) الذي أخذ به ابن رشيق لقيروسي (٤٥٣=١٠٦١) بعد أن أثاره النهشلي (٢٨) وهيه ألقت إلى البعد التاريخي لخاص بالآداب، وبأنها أشكال لغوية تواصع عديها البشر، واتفقوا على ضرورتها، فأحد، بهد للتعبير عن أنسهم وعالمهم

لم تندرج هه الأقوال في سياق تصويع تلريحي- نظري دقيق يورج لتطورات الأدب العربي، وجماسه الكبرى لشعرية والنثرية؛ لما طالت أقوال مضائرة في المظار القديمة، ومن ذلك أشار بعض القدماء إلى أسبقية ظهور الشعر، منهم: أبو عمرو بن لعلاء (١٤٥-٧٥٢) والأصمعي (٢١٥=٢٣) وابن سلام الجمعي (٢٣٢=٨٤٦) والجاحظ (٢٥٥=٨٦٩) وغيرهم (٢٩) وبع هذا أن وردت إشارات أخرى حول

ومنفصلة عنها، لأنها تستلهم التقاليد، والمرجمات، والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية التي طورت صروب متنوعة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام ومن الصعب أن تتبين أشكال التعبير في ثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك، فلا يمكن تصور نائلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة لجميع، كما أن أبنات الموروثات القديمة، واللغات وقايا المعتقدات، وتقاليد، واستمررها أو تكيفها يقود لا محالة إلى تعبير في درجات التعبير وأشكاله، وهو أمر ينمي مع مرور الزمن أشكالاً أوسع حدوداً وهذه الأشكال - وهي أكثر لتصاقاً بالبيئة الشعبية المحلية سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئة والاستعانة باللهجات السائدة، أو الصيغ الأسبوعية المدروسة - تندع مسارات خاصة تخرج بها على نماذج لتعبير الكجى، فتمتصبت القواعد التي مستحقة مع الزمن تلك الأنماط، وهي لا توفر في العمل للثقافة الشعبية المتغيرة التي تحولت إلى قوليات جديدة تعبر عن أطرها العامة كنوع من التمسك دور أن تنفتح إلى خنوع من الحيوية والتجديد.

الصناعة الرسمية السائدة تتواءم مع السلطة وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويق أفعالها في تطور ثقافات المحلية أشكالاً معتمدة من الرقص وعدم القبول وحيثما تتعدد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع المقامات، وتختلف الرؤى والتصورات، وحيثما تنحدر الحياة في تضاميف لثقافة العامة وسخف الاحتشادات، ويتعزز اتعبد ونظير قول هارسة تمثل ركائز صلبه لشافته توقفت من العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار واستجدد في ثنائيات الثقافات المحلية الخاصة، هتتوارى قسدها ثقافه تجريدية بمر بالثبات وتبطل لمصبي، وتقديس المقولات، وتضع بينه وبين موضوعاتها مسافة لأن الهانها شتتت معنى أطر وقولاب، لا تأخذ في الاعتبار حاجاب التمر وتلفي وثقافة حسية وتطحيصة ومهجنة لا يقر بالثبات، ولا تؤمن بالصماء، إنما تكون من موارد عدة متدخلة ومتفاعلة لا تمرل نفسها

خصائص الشعر وتبينت وجهات النظر بين مجموعة من النقاد مثل ابن طيما (٣٢٢-٩٣١) وقدمة بن جعفر (٣٢٦-٩٢٨) على سبيل المثال - وهم يعتزجان الشعر كلاماً سوروناً ومتمى وبه معنى (٣٠) - ومجموعة من الفلاسفة كالفارابي (٣٥٥-٩٥٠) وابن سينا (٤٢٨-١٠٣٧) وابن رشد (٥٩٥-١١٩٨) الذين يصيرون أنه كلام مخترع قوامه الأقاويل الشعرية (٣١)، القضية الأساسية التي يمكن الإشارة إليها هنا، هي أنه لم يبذل جهد يذكر في دراسة الخصائص الفنية للأشوع، ولا لتاريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة، انحصت عن تلك الأشوع الكجى، وكومت داخل حارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايدت مكانتها بمرور الوقت وبخاصة بعد أن رحت الآداب القديمة تتشقق في أشكال يخرج عن أنواعه الأساسية بمرور في مناطق مختلفة ويمكن اعتبارها أنواعاً فرعية قبل أن تستقر، وتصبح أنواعاً كاملة.

نقبة ابن خلدون (١٣٨٠-١٤٠٦) إلى الحضارة التي شتتت هذه وعزها إلى زعماء البلاد الجديدة، خارج شبه الجزيرة العربية التي عدت الموطن الأصلي للجدور بدلا ليه النصيحة للغة العربية، احتلعت بعض الشيء، بسبب المؤثرات الثقافية، عن اللغة الأم (٢٢). واللمه علامة بدولية تتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعاملين بها، وبالنظر إلى اتساع دار الاسلام = وهو لمصطلح الشائع في أوساط القدماء، طول العصور الإسلامية الوسيطة) فقد صمت بين طرافها مواطن حصارية بها ثقافات مختلفة، سواء أكان ذلك في العراق أم سوريا أم شمال أفريقية أم الاندلس أم فارس وما حلفها، وتلك الثقافات لم تظمس، إنما تصاعبت مع الثقافة العربية، فأنتج ثقافة، بل ثقافات، بها طوابع محلية، فهي متصلة بثقافة شبه الجزيرة ومنفصلة في الوقت نفسه عنها متصلة بها، لأن كثيراً من مظاهرها توثب في ضوء لقواعد الأسبوعية وليثائية وبدلا لية للغة العربية لفصحي، التي كانت وسيلة التعبير المعتمدة للثقافة

عن العالم الذي تظهر فيه، أمما تتشبه به استئالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حركتها، إنها ثقافة استهلاكية وعبر امتثالية غايتها التحول، وهما تثبت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في دروة تطورها، تقوم الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجددة، وفيما تويد تلك إخضاع الحياء لأطرها الثابتة تويد هذه في تتوافق أشكال لتعبر في صراط مستقيم مع حدة الحياء هذه الاضطرابات العميقة كانت هائلة في صلب الثقافة العربية الإسلامية ومنجد أن نمق لنحوالات يصطدم بين شرة وأخرى بالوكائر اصماء لتتأيد اثني تمرورها الثقافة الرسمية وسيكون المراد بتطوراته النوعية والأسلوبية هو محب المعبّر عن هذه التحولات.

#### ٥. الرؤية والمنهج.

ولكن ما الصعاب التي تواجه للجهول الثقافية التي تسمى بالاثار المعرفية والابداع من الامم او تلك التي تتدبب نفسها لدراسة ظواهر أدبية ثقافية كبيرة؟ وكيف يمكن أن تدرس؟ تتركز تلك الصعاب حول مجموعة من المحاور الأساسية امتداخه وهي: طبيعة المادة موضوع البحث، والرؤية التي يصير عنها التباحث، والمنهج الذي يتبعه والأهداف التي يتوخاها من بحثه، ويقتضي بيان ذلك شيئا من التفصيل. الصعاب كما تكون متماثلة وفي طليعتها «مادة الواسعة المتدثرة في مطن كثيره مثل المصادر القديمة كالتفكران والحديث ثم علوم الدين كالفقه وعلم الحديث والتفسير، ثم المصادر التاريخية والأدبية، ومنها كتب الرجم والطبقات، والأخبار فضلا عن الروايات السردية والشعرية ويعود ذلك فيما يعود، الى أن الثقافة العربية-الإسلامية، بمظهرها الكلي تكوّنت واستقامت في دائرة دينية واحدة، وذلك أدى الى أن مكوناتها المتنوعة تتصل فيما بينها على صعيد الروبة والمحوى وأحيانا الركاثر والأنظمة ولأبيهم، على الرغم من مورعها بين

حقول متعددة الأمر الذي يزم الباحث، فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها واشتقاق مادة لبحث من مطن ثم يفتي بها، تحقيقا وتبويباً وفهرسة يمثل عمية أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف مادة دلتها وربما من المقيد في هذا السياق وصف الطريقة التي استخلصت بواسطتها مادة هذه الموسوعة الخاصة بالسرد العربي، إذ حددت الحقول الأساسية بكتابات الثقافة العربية الإسلامية، وحرى حفر في مصابرها الأصلية دون وساطة مرجع حديثة تقوم على قراءة تلك المصادر، فرة محكمة بظروف خاص قد نجهض الهدف الذي توخاه هذه الموسوعة وهو استنباط السيرة السردية للموروث الحكائي العربي لفهم كما تشكلت في محاضنها الأصلية، ومتأثرة تلك لبئية في لسرد العربي الحديث مع الأخذ بالاعتبار تحجيب الأنوع الكبرى وطروف النشأة وأعقب ذلك تصنيفها فريدة ويوصف الثروات فيما بينها، على النحو الذي تشكلت فيه، وأخصصت بعد ذلك للتحليل سواء ما تعلق منها بالأطر العامة الموجبة للسرد، أم بالمور السردية د بها

نشأت المرويات السردية وسط منظومة شعوبية من الإرسال والتلقي، وتكوّنت، أنواعا وبنية، في ظل تلك المنظومة ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركنا معرفيا من أركان الثقافة العربية إنما منظر إليه باعتباره مظهرا تمثيلا ستحاب بكتابات تلك الثقافة، صحت فيه على أنها مكتوبات خطافية، أبراص إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وعلامة التسماعية والإسعاد، قاسرد العربي حلمية تتمرأ فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بعملية تمثيل لها Representation، وفتضت هذه الرؤية للموروث الموردي عمية منهجية يومها، ويعبّر عنها، فاستعنا بسوع من «لاستقراء الفسي» ادبي يستند الى الاستنطاق نارة، و لوصف نارة أخرى، د شخصت النوايت وبتقيراتها في مادة البحث، وفيما تم استنطاق الأصول ابتقاء سخلاص الهياكل اني مؤطر بنية المرويات السردية، و لعلاميات الثقافية، انصرى

وأو ومروي ومروي له. وظهر ذلك واضحاً في الأدب السردية القديمة، على وجه التحديد، وتضاءلت تجلياته في السرديات الحديثة لأن تلك المرحلات قضت كثيراً من قوتها وفاعليتها

راعيناً استنطاق الأصول لمعرفة، استنطاقاً يمتد عن «التحويل» ويركز بها أن تكشف عما تعييه دونما تعسف، سوى توفير «الظروف المنهجية» التي تسهل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف من استنطاقها، بما يجعلها تسهر عما تكته، تتمتع طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السردية. «نصف اهتمامنا إلى متى معدّد وهو «السرد» أو «القص» بوصفه مظهر تعليلي، تكوّن في محضن الثقافة العربية-الإسلامية وتكيف بعمل الموجهات الخارجية التي صاغت انظمته، ثم تكرب تلك العناية، حول «سردية» ذلك المظهر، بمعنى استنطاق بنيته الداخلية، هذه السردية لا يسمي بالمتن السردية ذاتها، إنما بتكسيمايات ظهور مكوناتها سردية Narrativity أي بالممارسة التي تغدّيها مكونات السرد ضمن البنية السردية، وتجنباً للتباس «السردية» لعربية، إلى معيار خارجي مستمد من عروضة سردية حر، فما كان يهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية كما تكونت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكلت فيه، وتخصّصت أنشأته والمتميزات، وكثمت العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما، وصف محور مبعصلاً بذاته وثانيهما، وصفه متصللاً بغيره، وفيما تم استنطاق الأصول، ابتداءً استخلاص الهيكل التي تطوّر بنية المرويات السردية، اعتماداً على نوعين من الوصف والمعاينة يبيّن تطور الأنواع السردية وخصائصها الأولى تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسية كالحكاية لخرافية وأسيرة والمقامة والرواية والثنائي وصفي تزامني حسب الاهتمام به على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التعاطل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما على نحو تمثيلي، في أشد الأركان أهمية، وهو الإرسال السردية بأركانها من

التحويل إلى كنه البنية السردية لشخصيات نفسها، تلك النصوص لكجى التي اندرجت مع الزمن ضمن أنواع أدبية معروفة، وراعي التحليل استنطاق الأصول لمعرفة والسردية استنطاقاً يبيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها، بما يجعلها تسهر عما تكته، لتصبح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في نية الخطاب السردية

«نصف اهتمامنا إلى متى معدّد وهو «السرد» أو «القص» بوصفه مظهر تعليلي، تكوّن في محضن الثقافة العربية-الإسلامية وتكيف بعمل الموجهات الخارجية التي صاغت انظمته، ثم تكرب تلك العناية، حول «سردية» ذلك المظهر، بمعنى استنطاق بنيته الداخلية، هذه السردية لا يسمي بالمتن السردية ذاتها، إنما بتكسيمايات ظهور مكوناتها سردية Narrativity أي بالممارسة التي تغدّيها مكونات السرد ضمن البنية السردية، وتجنباً للتباس «السردية» لعربية، إلى معيار خارجي مستمد من عروضة سردية حر، فما كان يهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية كما تكونت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكلت فيه، وتخصّصت أنشأته والمتميزات، وكثمت العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما، وصف محور مبعصلاً بذاته وثانيهما، وصفه متصللاً بغيره، وفيما تم استنطاق الأصول، ابتداءً استخلاص الهيكل التي تطوّر بنية المرويات السردية، اعتماداً على نوعين من الوصف والمعاينة يبيّن تطور الأنواع السردية وخصائصها الأولى تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسية كالحكاية لخرافية وأسيرة والمقامة والرواية والثنائي وصفي تزامني حسب الاهتمام به على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التعاطل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما على نحو تمثيلي، في أشد الأركان أهمية، وهو الإرسال السردية بأركانها من

حاصلات البنية السردية عامة، تشكل السردية لعربية، هي برى موضوعاً مثالي للبحث في الكيفية التي ستعاقب فيها عملية بناء جديدة للظاهرة «سنة ثقافية» بدأت تتجلى للعين في ثقافة عربية منذ العصر الجاهلي فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكلات الأولى لهذه الظاهرة؟ ليس أمام الباحثين، فيما برى سوى طريقين لمقاربة هذه الظاهرة وتحليلها وستنطاقها وبناء سياقها الثقافي طريقتي توظيف

تاريخ الأفكار الحظي الذي يعقب بصراحة مدرسية اوقائع الأدبية المثلثة بالمؤمنين وموضوعهم، والامثال بقاعدة التدرج الحظي تصعد لبر من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبعها، بهدف الوصول الى تعديده من ذلك وهو رسم مسار لتدرج بها وطريقه الافاده من كشوفات تاريخ الافكار الحدث وموضوع المقاربات الاجتماعية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وإعادة بنائها لأنها، المحصى الذي قام بمهمتين أساسيتين، الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تقاعده معها بوصفه مرجعية لها، وتعددها معه بوصفها وسيلة التمهيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيرية تحليلية، وصفي لظاهرة تمثيلية، عزل اوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوحي بتباعد الخصائص السلوكية والبنائية لنص أو جنة منصوص. لكن بحصى لسياقات ثقافية في إطار عدله شاملة سيقع في بؤس من التجريد الذي يرتفع بالظاهرة المنزوعة عن زحطها التاريخي ولشاقها ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان الذين ظهرت فيهما

ليس هذا وحده ما يحرص على براره بل يزيد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرر البحوث، التي تعنى بأهداف معادلة من الحوف والتوحيش الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، واحدا ما نهوس الرصني، ان تتحرر من الخروج على موضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متحصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس لتوسع، في تحليل الظواهر الأدبية الكبرى، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفرض نظريا، وقبل رصد المسامر الأدبية والتماهية للظاهرة الأدبية، بأنها تتكون من عدة محدّد ومعرّوف من العناصر فيسعي في ضوء ذلك اختصار التحليل عليها والحق فهدم لظرة المنشدرة التي تنصب بانحصاف، ويعتبر الى حرارة تخالشي تماما حينما نتعرض لمبحث في مسارات متداخله ومتشعبة، وأحياء لانهائية. تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوع عبر المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر

الامر، فهما يرى، على تتبع مسارات تلك حكومات والساسر، بما وحد هو اهم تنكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تمارضاتها الداخلية، فلا سبين إلى ذلك إلا في حلق سباق من يتصح في توفير إمكانية اعتمادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكتوبات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث هذه الطريقة نمكّن لباحث من انحرقة الحرة في متابعة خيوط موضوعه، إنها يمكنه من الضباب بجملة من التحليلات المتنوعة ذات اطياف الثقافية والأدبي لكن وجوه انظاهرة التي يقوم بدراستها ولكن معاذير كثيرة يمكن ان تعترضه، منها التوسع الذي قد يقعد البحث روح التماسك، فيصير لهدف منه ولتشعب الذي يجعل المتلقي في حيرة من امره، والانشغال بالقصاصيل الجرتية التي لا تتضجر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوة من البحث ثم لاشتياك السجالي مع التفسيرات المستقرة، فتمتعي عن يالك كل هذه المتصورات ودعن تنقصب بعض الظاهرة سردية في الثقافة العربية وكشف أبنيتها الكبرى، وكميات تشكّلها، وبياس املاقة المتبادلة بين النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الحقيقات الأساسية التي تصيء بصورة غير مباشرة، مسار تحليل هذه الظاهرة الشاملة يتألف الموروث السردية لأية أمة من عدد يصعب حصوه من الأخبار والمكاييب في أهرام شتى، وموضوعات كثيرة، ومن المؤكد أن ذلك الموروث خضع لتركب متعدد لطبقات بمرور الزمن، مما جعله، عبا ومتنوعا وكثيرا، كلما عصت الأزمان والعصور، ويحصع ذلك الموروث لتصنيف خاص هيتخلف في أعراس وأنواع محددة، كالأخبار والحكايات نمرائية أو الأسطورية، أو الدينية، أو الاحبار الخاصة بأعمال الاشخاص أو الأمم والموروث الإخباري العربي، لا يتناقص وطبيعة الموروث الإخباري لدى الأمم الأخرى، فتأهه شأنها، يرخر بمختلف الحكايات والاحبار في أهرام شتى، وقد كان مصيدا للأنوع السردية ■

## الهوامش

1. Walter Ong, Orality and Literacy, p. 130
2. Scholes and Kellogg, The Nature of Narrative, p. 53
3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 249
4. ترفتيان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ٢٣، وأريث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصمور، بغداد، ٢٨٢
5. Ducrot & Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p. 76.
6. Chatman, Story and Discourse p. 26.
7. بروب، مورفولوجية لحرافة، ترجمة إبراهيم الحطيط، الدار البيضاء ١٧
8. Todorov, The poetics of prose, p. 219.
9. Scholes, Structuralism in Literature, p. 91
10. Genette, Narrative Discourse, p. 25
11. Wales, A dictionary of Stylistics, p. 319.
12. Chatmanh Story and Discourse, p19-20.
13. Scholes, Structuralism in Literature, p. 80
14. Story and Discourse, p23
15. Tompkins ed Reader Response criticism, p. 7.
١٦. عبد الله إبراهيم، المركز العربية بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٥٨
١٧. هاجر ماز، القول الفلسفي للحدث، ترجمة فاطمة الجبوشي، دمشق، ص ٥٢١ - ٥٢٢
١٨. هولي، نظرية استلقي، ترجمه جز الدين إسحاق علي، جدة ١٩٩٤، ص ٢٥٠ - ٢٥٩
19. Tompkins (ed) Reader Response Criticism, p. 7
20. Story and Discourse P. 265
21. Jonathan culler, On Deconstruction p34
٢٢. إمبرتو إيكو، العاري في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص ٦٧، ٨٥، ١٧٠، ١٧٤، ٢١٠، ٢٢٤
٢٣. هان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل إلى علم النص، ترجمة محمد العمري، انظر كتاب، نظرية الأدب في القرن العشرين، الرواد إيش وأخرون، الدار البيضاء، ص ٧٨.
٢٤. ياحسين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف استكريتي، بغداد، ينظر الفصل الرابع
٢٥. انظر جزار خنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء
٢٦. الباقلائي، إعيان القرائ، تحقيق أحمد صعر القاهرة ص ٦٣
٢٧. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١ : ٢،
٢٨. انبوشلي، الممتع في عالم الشعر، تحرير المسجي الكبلي، تونس، ص ١١ و ٢٤
٢٩. لوهوف، على تفاصيل هذا التوسوع، سجل على المصادر الآتية، الحيوان للجاحظ ١ : ٢٤ وصيقات فجوة الشعر لابن سلام ص ٣٣ والمزهر للسيوطي ٢ : ٤٦٦
٣٠. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه لحاجري ورغول سلام، القاهرة، ص ١ : وفدامة بن حنبل، نقد الشعر، تحقيق مونسباكر، لندن، ص ٢.
٣١. سجل على: رسالة في قوانين صناعة الشعراء لفار بي، ومقتصع من كتاب «الشعراء» حول «فن شعر» لابن سينا، وتلخيص كتاب أرمطو طاليس في الشعر لابن رشد، وجميعها ملحقة بكتاب «فن الشعر» لأرسطو.
- تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت ص ١٤٩ - ٢٥٠
٣٢. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون تحقيق عبد الواحد وإلي القاهرة، ٣ : ١٢٦٢

# السرقات الأدبية

## 4 أنواع

بقلم: د. احمد طعمة حليبي

### جذور التناص في النقد العربي القديم

التناصية أو التناص - Intertextuality مصطلح نقدي جديد إلى حد ما وقد مؤخرا إلى الدراسات النقدية العربية المعاصرة. وقد عزا كثير من النقاد السبب في بروز هذا المصطلح على الساحة النقدية الغربية إلى انفلاق البنيوية وإغراقها في جعل النص الأدبي بنية لغوية مغلقة، لا تحتاج إلى غيرها، وإهمالها كل ما يمت إلى المؤلف أو الأدبولوجية بصلة.

وقد ظهر هذا المصطلح فعليا في البحوث التي كتبتها الباحثة جوليا كرسيفا بين عامي 1966 - 1967 وفي بحوث جماعة بيركين (Birkbeck) النقدية. وقد أخذ هذا المصطلح في

الانتشار ليصبح بعد ذلك مذهباً نقدياً  
له أسسه وضوابطه

والتناص في أبسط تعريف له  
يعني وجود تداخلات لغوية أو  
فكرية، شكلية أو مضمونية، بين نص  
وآخر. ولن نحوص هنا في  
استعراض نشأة التناصية في  
الدراسات النقدية وأصولها الأولى،  
فقد أفردنا لذلك دراسات أخرى  
مستقلة، غير أن ما يهمنا البحث فيه  
الآن هو علاقة هذا المصطلح (التناص)  
بما نسميه (جذور التناص في النقد  
العربي القديم) إذ لو عدنا إلى النقد  
العربي القديم، لوجدنا أن جذور  
مصطلح تناص تضرب في أعماق  
الموروثين العربيين النقدي والبلاغي  
مع ملاحظة الفوارق في ظروف  
النشأة، والغايات والأهداف التي  
أظهرت هذا المصطلح إلى الوجود،  
ومن ثم ممارسته نظرياً وتطبيقياً،  
في كلتا الثقافتين العربية والأجنبية.

ولن نقول إن النقد العربي القديم،  
قد سبق النقد الغربي المعاصر في  
استحداث هذا المصطلح واستخدامه،  
فذلك ضرب من الجهل، ولكن النقد  
العربي القديم أشار إلى عدة  
مصطلحات نقدية وبلاغية، هي في  
حقيقتها أشكال متنوعة من أشكال  
التناص ومن هذه المصطلحات  
الاقتباس، والتضمن، والسرقعة،  
والمعارضة، والمناقضة وليست هذه  
المصطلحات، إلا شكلاً من أشكال  
التناص، والفاسم المشترك بينها وبين  
التناص، هو فكرة انتقال المعنى أو  
اللفظ، أو كليهما، أو جزء منهما من  
نص إلى آخر، ومن عمل أدبي إلى  
آخر، مع اختلاف في المقصد والغاية

● الاقتباس قديماً  
هو نوع من  
المحسنات اللفظية

● التناص إما تألف  
أو تخالف أو  
تحويري أو تحويلي

● التضمن الجيد أن يعرف  
الشاعر المضمّن وجه البيت  
المضمّن عن معنى قائله

## جذور التناسخ في النقد العربي القديم:

لعله من المسلمات التي لا تقبل الجدل، أن عملية الإبداع أيا كان نوعها، لابد أن تتركز على عمل سابق، وتختلف نسبة الارتكار هذه من مدع إلى آخر. وإذا كان الشعر عند النقاد العرب القدامى صباغة، فإنه يتطلب شروطا لابد من تحقيقها، لكي تتم عملية الإبداع الشعري وتتلخص هذه الشروط في جملة من الأدوات التي لابد للشاعر من أن يتسلح بها وأول تلك الأدوات هو استيعاب نتاجات السابقين وتجاربهم، عن طريق حفظ الكثير من الأشعار، واحترانها في الذاكرة، ثم نسيانها، لتبدأ بعد ذلك عملية الاسترجاع، حيث تظهر عملية إبداعية جديدة، تركز على العمليات الإبداعية السابقة في نحو من الأنحاء، ولكن تلك العملية الإبداعية الجديدة، تتخذ شكلا خاصا بها، قد يقترب من الشكل السابق، وقد يبتعد والشاعر الذي لا يعتمد على نتاجات غيره، ولا يحفظ الكثير منها، ليس بشاعر. كما يقول ابن خلدون «واحتسب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحد القريحة للنسج على الموال، يقبيل على العظم، وبالإكثار منه تستخدم ملكته وترسخ، وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الطاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسوب فيها، كأنه منوال

يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة».

لقد ذكرنا آنفا أن العملية الإبداعية الجديدة، تتخذ شكلا خاصا بها، قد يقترب من الشكل السابق، وقد يبتعد. لكن حين يكون سلطان العمل السابق قويا، فإنه يظهر بشكل أكبر في العمل الجديد. وهذا ما يؤدي إلى بروز ظاهرة تداخل نصوصي بين كثير من الشعراء، وقد ظهر ذلك جليا في الشعر العربي عامة، إذ لو عدنا إلى الشعر العربي، من بداياته الأولى في العصر الجاهلي، وحتى وقتنا الحاضر، لوجدناه ممثلا بالصصوص المتناصصة مع صصوص سابقة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون. وكان الشاعر العربي يعاني حرجا إذا ما نظم من دون أن يستند موقفه إلى أصل قديم، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ، على نحو ما صنع امرؤ القيس، حين أكد أنه لا يناحي الطلل باكيا ومستبكيًا، أو واقف ومستوقفًا، إلا بإحياء مما سبقه إليه ابن حدام، في قوله

عوجا على الطلل المحيل لألنا

نبكي الديار كما بكى ابن خدام  
وقد شعر زهير بن أبي سلمى  
بحقيقة وحواء الاجترار، واعتماد  
الشعراء على سابقهم، حين قال  
ما أرانا نقول إلا معارًا  
أو معادا من لفظنا مكروا  
ولم يكن قول غنتره

هل غادر الشعراء من منزدم

أم هل عرفت الدار بعد توهم  
ببعيد عن هذا المضمار كما تنبه  
الإمام علي، كرم الله وجهه، على

هذه الحقيقة حين قال «لولا أن الكلام يعاد لنفس»

وقد دفعت تلك الظاهرة. التكرار، والاجترار، والاعتماد على إبداعات الآخرين. كثيرون من النقاد العرب انقدامى إلى دراستها، ومحاولة وضع الصواب والحدود لها، وتحديد الأسبق والأفضل من الشعراء. فتحدثوا عن «أفضل بيت»، و«أسبق بيت»، و«أحسن بيت» كما عمدوا في نهاية الأمر، إلى التفريق بين عدة مصطلحات تخص هذه الظاهرة، وهذه المصطلحات هي الاقتباس، التضمين، السرقة، المعارضة، المناقضة أو النقيضة

أ. فالأقتباس في النقد العربي القديم، نوع من إحسنات اللفظية، الهدف منه إضفاء نوع من القداسة على النصوص المقتبسة، وإظهار براعة الشاعر ومقدرته، وقد عرفه شهاب الدين الحلبي بقوله «هو أن يضم الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، ولا ينبه عليه للعلم به»

والحقيقة أن الاقتباس قديماً لم يكن يهدف دوماً إلى إضفاء القداسة، أو إظهار براعة الشاعر ومقدرته فحسب فقد كانت له بالإضافة إلى ذلك أغراض أخرى، وكانت البدايات الأولى للاقتباس صادرة عن عفوية وبساطة، وبعيدة عن التكلف والصنعة، فقد كانت وسيلة تعبيرية للتأثير في المتلقي، ولكن في عصور متأخرة أصبح الاقتباس حلية ترينية بالغ الشعراء في إتقال أشعرهم بها. ولو ذهبنا بحسبي أغراض الاقتباس قديماً، العفوي منه والتكلف. لوجدنا أنها تنحصر في ثمان.

1. التعبير بوساطة القرآن الكريم أو الحديث الشريف للجمال والإبداع  
2. التأثير في المتلقي، لما للقرآن والحديث من مكانة لدى المتلقيين  
3. الاستعانة بالنص المنجز والتعبير الجاهز، وربما ذلك لعجز الشاعر وكسله.

4. إغناء الفكرة وتعميقها  
5. إضفاء هالة من القدسية.  
6. إغناء المصداق والمباهاة  
7. الصنعة والتكلف والمبالغة  
8. التزيين الشكلي

ولو عدنا إلى دواوين الشعر العربي القديم لوجدناها غاصة بالمقطوعات الشعرية، التي تحفل بالكثير من المقبوسات من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، حتى إن بعضها قد اعتمد اعتماداً كلياً على آيات من القرآن الكريم، وهذا ما نجده في مقطوعة ابن النبيه، التي يمدح فيها الفاضل بن علي

قمت ليل الصدود إلا قليلاً  
ثم رملت ذكركم ترتيلاً  
ووصلت السهاد أقبح وصل  
وهجرت الرقاد هجراً حميلاً  
وفؤادي قد كان بين ضلوعي  
أخذته الأحباب، أخذاً وبيلاً  
قل لراقي الجفون إن لعيني  
في بحار الدموع، سباحاً طويلاً  
ماس عجباً، كأنه ما رأى غصناً  
طليحاً، ولا كثيباً مهياً  
وحمي عن محبه كاس ثغر  
كان منه مزاجها زنجبياً  
أنا عبد للفاضل بن علي  
قد بسيت بسبب بسبباً  
لا نسمه، وعد بغير نوال  
إنه كان وعده مفعولاً

ومن الجلي أن الشاعر هنا قد  
فتس كثيرا من الألفاظ والجمل  
القرائية، مضمنا إياها مقطوعته، وقد  
تنوعت طريقه اقتباسه لها، فهو تارة  
يتقل بعض اجمل القرائية نقلا  
حرفيا، وذلك كقوله: «إنه كن وعده  
مفعولا» فهذه الجملة مأخوذة  
بحرفيتها من القرآن الكريم، قال  
تعالى ﴿كَانَ وَعْدُهُ مَفْعُولًا﴾. وتارة  
يقتبس بعض الجمل القرآنية، بعد أن  
يحور فيها تحويرا بسيطا، وذلك  
كقوله: «كان مراجعها زحبيلا»  
وكذلك قوله «قمت ليل الصدود لا  
قليلًا» مقتبس من الآية ﴿فَمَ لَئِيْلًا  
قَلِيلًا﴾ وتارة يقتبس بعض التراكيب  
المحتزاة، أو الألفاظ فقط، «سبحا  
طويلا»، و«أخذا وبيلا»، و«هجرا  
حميلا».. وهي كلها ألفاظ مقتبسة من  
القرآن الكريم ولعل القارئ قد أدرك  
أن هذه الاقتباسات الكثيرة من القرآن  
الكريم قوامها التكلف وعدم الصدق  
وهي بعيدة عن العفوية

كما عتمد بعض الشعراء على  
أجزاء، وتراكيب من الحديث النبوي  
الشريف، وضمنوها مقطوعاتهم،  
يقول أبو جعفر الإلبيري

لا تعمد الناس في أوطانهم  
قلما يرعى غريب الوطن  
وإذا ما شئت عيشا بينهم  
«خالق الناس بخلق حسن»

فقد اقتبس الشاعر جملة تامة، من  
حديث نبوي شريف هو «أتق لله  
حينما كنت، وأتبع السيئة الحسنة  
تمحها، وخالق الناس بخلق حسن»  
ونلاحظ هنا أن الشاعر لم يعمد إلى أي  
تحوير أو تغيير في صيغة النص

المقتبس، بل أنقاه على حاله، ومن  
نقوم بتحليل سياقات كل من الأبيات  
الشعرية، والآيات القرآنية والأحاديث  
النبوية، في المثالين السابقين، فذلك  
خارج عن مدار بحثنا، وما يهمنا فقط  
هو إبراز ظاهرة التداخل النصوصي  
بين الآيات القرآنية والأحاديث  
النبوية، مع الأبيات الشعرية

وقد تنبه النقد العربي القديم على  
ما سمي في النقد المعاصر بتناص  
التألف، وتناص التحالف، أو ما تحدث  
عنه تودوروف من الحوارية بين  
النصوص، التي تقوم على الحذف أو  
الإضافة. وقد كان للنقاد والبلاغيين  
العرب القدامى دورهم الرائد، في فهم  
تلك العلاقات التنصصية، القائمة على  
التألف أو التحالف، إذ عمدوا إلى  
تقسيم الاقتباس إلى نوعين

1. نوع لا يخرج به المقتبس عن  
معناه
2. نوع يخرج به المقتبس عن  
معناه

كما تنبه النقد العربي القديم أيضا  
على ما يسمى في النقد المعاصر،  
بالتناص التحويري، أو التحويلي، أو  
ما يسميه جيرار جينيت، بالتحويل  
البسيط المباشر، وذلك حين قام النقد  
العرب القدامى بجوار تعبير لفظ  
المقتبس بزيادة أو نقصان، أو بتقديم  
أو تأخير أو غير ذلك.

ونخلص من هذا كله إلى القول إن  
الاقتباس بمفهومه العربي القديم  
يقابل، بشكل واضح، مصطلح  
(التناص) في النقد المعاصر، لكن كل  
مصطلح يعبر عن واقع عصره،  
وطبيعة التطور الأدبي والنقد، كما

أن هذين المصطلحين يختلفان في الوظائف والغايات التي يساق كل منهما لأجلها

ب- وأما التضمين، فليس إلا صورة من صور الاقتباس - على صعيد العلاقات التناسية - وإن كان النقد العربي القديم قد فرّق بينهما، إذ من حيث انصراف كل منهما، إذ ينصرف الاقتباس إلى القرآن الكريم والحديث النبوي، على حين ينصرف التضمين إلى الشعر عموماً.

وقد عرّف ابن رشيق (ت 456هـ) التضمين بقوله «فأما التضمين فهو قصيدت إلى البيت من الشعر أو القسم. فتأتي به في آخر شعرك، أو في وسطه كالتمثل». وأوضح تعريف للتضمين وأشمله نجده لدى ابن أبي الأصم المصري (ت 654هـ)، فهو عند ر يضمن استكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من كلمة.

ونلاحظ من خلال التعريفين، اللذين يفصل بينهما مثلاً عام، أن النقاد العرب القدامى لم يعودوا يفصلون بين الاقتباس والتضمين، بل لقد غدا هذان المصطلحان، في معظم كتب النقد القديم المتأخرة، شيئاً واحداً. وهذا ما يعني دخول تلك المصطلحات انتقارية في المعنى والمغزى مرحلة جديدة من التطور النقدي.

وإذا كانت جوليا كرسديفا قد أشارت إلى أن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات والاقتباسات، فإن النقد العربي القديم، كان قد أكد هذه المقولة منذ زمن بعيد، فقد تحدث ابن رشيق عن

أشكال التضمين المتنوعة، وفصل فيها القور، ومن النماذج الواضحة للتضمين في الشعر العربي القديم، التي أوردها ابن رشيق، قول محمود بن الحسين كشاحم الكاتب

يا خاضب الشيب والأيام تظهره  
هذا شباب - لعمر الله - مصنوع  
أذكرتني قول ذي لب وتجربة  
في مثله، لك ناديب وتقريع  
«إن الجديد إذا ما زيد في خلق

تبين الناس أن الثوب مرقوع»  
فالبيت الثالث من المقطوعة السابقة ليس من نظم الشاعر محمود بن الحسين، وإنما هو لأحد الشعراء، وقد ضمنه الشاعر مقطوعته تلك.

ولم يخف على النقد العربي القديم تحديد أنواع التضمين، وظهر طريقة استخدام الشعراء له، فالتضمين الجيد عند ابن رشيق، أن يصرف الشاعر المضمن وجه البيت المضمن عن معنى قائله إلى معناه الخاص به، وذلك كقول الشاعر

يا سائلي عن خالد، عهدي به  
رطب العجان، وكفه كالجلمد  
كالأقحوان غداة غب سمائه

جفت أعاليه، وأسفله ندي  
فقد اقتطع لشاعر سيب النابغة  
الذبياني، الذي يصف به لشعر من سياقه، ووضع في سياق آخر مخالف لما كان عليه في سياقه الأول، إذ نقله من الغرل إلى المديح، وهو قوله -

تجلو بقادمتي حمامة أيكه  
بردا أسف لثائه بالإثم  
كالأقحوان غداة غب سمائه  
جفت أغليه، وأسفله ندي  
وقد أشار ابن رشيق بصاً إلى



نوع حر من تصميم، وهو التضمين العكسي، حيث يضع الشاعر المضمّن عجز البيت المضمّن مكان صدره، وصدره مكان عجزه، ومن ذلك قول

العباس بن الوليد بن عبد الملك

لقد أنكرتني إنكار خوف

يضم حشاك عن شمني وذحلي

كقول المرء عمرو في القوافي

لقيس حين خالف كل عدل

عذيرك من خليلك من مراد

أريد حياته ويريد قتلي

فالبيت الثالث من المقطوعة السابقة

هو لعمرو بن معدى كرب الزبيدي،

وأصل البيت

أريد حياته ويريد قتلي

عذيرك من خليلك من مراد

وقد ضمه العباس بن الوليد

مقطوعته تلك بعد أن عكسه، فوضع

عجزه مكان صدره، وصدره مكان

عجزه

ويدخل ضمن مصطلح التضمين

عند النقاد العرب القدامى، مصطلح

الإشارة، أو الإحالة، حيث يشير

لنص لحاصر إلى نص أعقب من

دون أن يستحضره مباشرة، وذلك

كقول أبي تمام

لعمرو مع الرمضاء، وانار تلتظي

أرق وأخفي منك في ساعة الكرب

إذ يشير هذا البيت إلى البيت

المشهور

المستجير بعمرو عند كربته

كالمستجير من الرمضاء بالنار

ولعل بيت أبي تمام السابق أبعد

غورا من أن يكون مجرد إحالة أو

إشارة، كما أشار النقد العربي القديم

إلى ذلك، إذ إن أبا تمام قد اقتبس

نصف مفردات البيت السابق، وعزف على مكوناته، معيدا صياغته من جديد، وهو ما ندعوه بالتناص الاقتباسي المحور.

وصفوة القول إن مصطلحي

التصمين وانتناص يدلان على ظاهرة

واحدة لكن بكل منهما بيئة وعصره

الخاص، كما أن لكل منهما هاهنا

وعاياته المختلفة

جد. وأما السرقة فقد شغلت حيزا

واسعا في النقد العربي القديم وقد

حاول النقاد العرب القدامى من خلال

حدسهم عنها، الكشف عن المبتكر

المبتدع، سواء على صعيد اللفظ، أو

المعنى، أو الصور، وتمييزه عما هو

تقليد واحتذاء واعتماد على إبداعات

لآخرين ومصطلح السرقة عند

النقاد العرب القدامى مصطلح واسع

متباعد الأطراف، إذ تندرج تحته كثير

من المصطلحات

ويستطيع أن نقسم تلك الأنواع

لمتعددة من السرقات إلى أربعة

أنواع، استنادا إلى التصنيف القديم

أ. السرقات التامة

وهي أخذ اللفظ والمعنى جميعا

وقد أطلق عليها النقد العربي القديم

أسماء عدة، منها النسخ، والانتحال،

والإغارة، والغصب، والاحتلاب،

وشاهدها قول طرفة بن العبد

وقوفا بها، صبحي، علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسي، وتجلد

فقد أخذه من قول امرئ القيس

وقوفا بها، صبحي، علي مطيهم

يقولون: لا تهلك أسي، وتجمل

ونجد أن هذا النوع من السرقات

يحقق أعلى مستوى من التناصية،

ويتشربه، ويعيد صياغته من جديد، من دون أن يكون هناك من حضور لفظي واضح للنص الغائب في النص لحاصر

### 3. السرقات اللفظية:

وهي أخذ بعض اللفظ أو كله، ولها أنواع كثيرة، منها الاهتمام، والانتقاط، والتفريق، وذلك كقول الشاعر

وكنيت كسرى رحب رحى صحبة  
ورحى رحى رحى فيها بد الخصال

فقد أخذ كثير صدر هذا البيت، وقسما من عجزه، فقال

«وكنيت كسرى رحى رحى، رجل رجل»  
صحبة»

ورحل، رمى فيها الرمان، فشلت  
والمحل لهذا النوع من السرقات، يحذر أنها ليست لفصية فقط، وإنما هي معنوية أيضا، فمعنى البيتين واحد، ولذا لا يمكن تصنيفها ضمن السرقات اللفظية فحسب. وهذا النوع من العلاقات التناصية، التي تقوم على حضور لفظي محرف، نجده لدى جبران جينيت، تحت اسم (الاتساعية النصية) التي توحد بين نصين أحدهما منحسر، وهو النص العائب أو المستحضر، وثانيهما متسع، وهو النص الحاضر أو المستحضر. ونحن نفضل إدراج هذا النوع من السرقات ضمن ما أسميناه بالتناص الاقتباسي المحور، حيث يرد النص العائب في النص الحاضر بشكل محرف، فيه تغيير، إما بحذف أو إضافة

من نحوه وصوح عملية الانتحال، أو السرقة إذ إن بيت امرئ القيس حاضر، وبشكل كامل في بيت طرفة ما عدا كلمة «تحلده» التي هي نفسها حاضرة بشكل محرف تجمّل. تحلده ولعل هذا ما نجده مطابقا لما تحدثت عنه جوليا كرسنيفا من الحضور الفعلي لنص ما في نص آخر، كما يشكل هذا النوع من السرقات أيضا، المرتبة الثانية من التناصية عند جبران جينيت بوصفها اقتباسا حرقيا غير منصوص.

### 2. السرقات المعنوية:

وهي أخذ المعنى من دون اللفظ، ولها أسماء كثيرة، منها الإلمام، والاحتلاس، وذلك كقول أبي نواس ملك، تصور في القلوب مثاله  
فكانه لم يخل منه مكان  
فقد اختلسه من قول كثير

أريد لأنسى ذكرها، فكانما  
تمثل لي ليلي بكل سبيل  
وربما كان النقد العربي القديم معاليا في عد هذا النوع من العلاقات التناصية سرقة، إذ ليس هناك من حضور معنوي واضح وقوي لبيت كثير في بيت أبي نواس، حتى نتهم بالسرقة المعنوية، وإنما هناك إشاحة بعيدة تشير إلى علاقة بين النصين، ولعل هذا النوع من السرقات، يندرج في إطار ما نسميه بالتناص الامتصاصي، حيث يمتص الشاعر معنى النص الغائب

#### 4- السرقات التي تقوم على الموازنة أو العكس؛

الموازنة وذلك كقول كثير  
تقول مرضنا، فماعدتنا  
وكيف يعود مريض مريضاً  
فقد وزن في عجز الببت قول  
الندبة التعلبي  
بحلنا لبحل قد تعمير  
وكيف يعيد بحير بحلاً  
ب- العكس. وذلك كقول الشاعر  
سود الوجوه، لثيمة أحسابهم  
فطس الأنوف، من الطراز الآخر  
فقد عكس فيه قول حسان بن  
ثابت

بيص الوجوه، كريمة أحسابهم  
شم الأنوف، من الطراز الأول  
وتماثل الموازنة ما أطلق عليه  
حيرار جيبيت (المحاكاة)، حيث  
يستوحي المبدع أسلوب غيره، فيقدم  
عليه بصره من دون أن يستخدم  
عباراته نفسها أما النوع الثاني  
(العكس) فيماثل ما أطلق عليه  
تودوروف (المحاكاة السحرة)، حيث  
يستوحي المبدع أسلوب غيره، ليقيم  
عليه معنى مغايراً ومناقضاً للمعنى  
السابق. ونحن نرى أنه من الأجدد  
تصنيف هذا النوع من السرقات  
صمن ما نسميه (التناص الأسلوبية)،  
بغض النظر عن هدف المبدع من  
محاكاة الأسلوب السابق، سواء أكان  
للحط منه، أم للرفع من شأنه.

د- وأما المعارضة والمناقضة  
فتنتمي إلى التناصية، بوصف الأولى  
محاكاة، والثانية محاكاة ساخرة، إذ  
يسير النص الشعري المعارض في  
خطي نص آخر معارض

والمعارضة أن ينظم شاعر  
قصيدة، أو مقطوعة يحتذى فيها نصاً  
لشاعر آخر، يسيح على منواله، ولابد  
من التقاء النصين (المحتدى والمحتدى)  
في الوزن الروي والقافية، وأن  
يتحدافي الموضوع، أو في جزء منه  
وفي (معجم المصطلحات العربية في  
اللغة والأدب) نجد تعريف المعارضة  
على الشكل التالي «المعارضة أن  
يحاكي الأديب في أثره الأديب أثر  
أديب آخر، محاكاة دقيقة تدل على  
براعته ومهارته، مثال ذلك نهج  
البردة لأمير الشعراء أحمد شوقي،  
بالنسبة لبردة البوصيري». -  
والمناقضة نوع من المعارضة، ولكنها  
تختلف عنها، في أن الشاعر اللاحق  
إنما يفاضل فيها تثبيت مقولة  
مخالفة لما قاله الشاعر السابق.

والمعارضة والمناقضة تاريخ عريق  
في الشعر العربي، قديمه وحديثه فقد  
امتألت دواوين الشعراء القدامى  
والمحدثين بالقصائد المعارضة  
والمناقضة وقد حظيت لامية كعب بن  
زهير، في مدح النبي صلى الله عليه  
وسلم، بمعارضات كثيرة، من أشهرها  
معارضة البوصيري المسماة (البردة)،  
ومن أشهر المعارضات الشعرية  
معارضة شوقي لسيدية البحتري،  
والتي مطلعها

اختلاف النهار والليل ينسي  
أذكرا لي الصبا وأيام أنسي  
وأما المناقصات الشعرية، فمن  
أشهرها قصيدة جرير التي يناقض  
فيها لامية الأخطل، والتي مطلعها  
ودع أمامة حان منك رحيل  
إن الوداع من الحبيب قليل

إن المعارضة والمناقضة تحققان مفهوم التناقض من خلال الإطار أو الشكل الخارجي، ومن خلال البناء الهيكلي لهما الذي يستوحي النص المعارض أو المناقض وذلك إما بالاعتماد على الجابب الإيقاعي منه كالوزن الشعري، أو بالاعتماد على الجابب الصوتي، كالقافية والروي، وإما بتكرار بعض ألفاظه وجرسها الموسيقي وعلى هداق إن هذين المصطلحين، المعارضة والمناقضة، يمكن أن يصنفا في النقد المعاصر ضمن ما أسميناه بالتناصر الأسلوبي ويمكن أن نسلج بعض الملاحظات، حول فهم النقاد العرب القدامى للعلاقات التناصية، وممارستهم بها

1- تدخل بعض تلك المصطلحات وتعددها، وعدم وجود ضوابط دقيقة تفرق بين مصطلح وآخر إذ إن مصطلحات السرقة وحدها كثيرة جدا، ومعظم هذه المصطلحات يندرج في إطار معظمها الآخر، كما إن تقسيم هذه المصطلحات إلى معنوية، ولفظية، وتامة في معظمه، تقسيم غير دقيق، وغير واضح من الناحية التصنيفية

2- كان الميزان الذي يحدد العلاقات

تناصية، من النصوص (سواء أكانت اقتباسا، أم تصميما، أم سرقة، أم معارضة) قائما على تمييز الحيد من الردي، وتحديد الأفضلية، والسبق بين الشعراء وكان الهدف من دراسة تلك العلاقات، الارتقاء بالشعر، وتحقيق أكبر قدر من الحودة، والابتعاد عن مواطن الرداءة، وهذا يعنى اهتمام النقاد العربي القديم، بدراسة تلك العلاقات التناصية، من جانب بلاغي صرف

3- لم يدرس النقد العربي القديم تلك العلاقات القائمة بين النصوص، بوصفها ظاهرة فنية، بها أهداف، ووظائف محددة، بل بوصفها أداة ترفيهية وترفيهية، مهمتها إبراز قدرة لشاعر على التلاعب بالصياغة الشعرية، وإتيانه بما لم يأت به غيره وربما لهذا السبب لن نلوم النقد العربي القديم، في هذه النقطة، إذ إن النقد يدرس ما هو كائن، أو موجود فعلا، وليس مطالب بدراسة ما لم يكن، فإذا كانت أهداف الشعر وعماياته مختلفة في عصرنا الحاضر، عن الأهداف القديمة، فإننا لن نطالب النقد العربي القديم، باتخاذ مقاييس النقدية الحديثة أساسا في الحكم على الشعر القديم.

# السُّورُ بِالْيَمِينِ قَبْلَ السُّورِ بِالْيَمِينِ

## بقلم آدوين

ويتطلع الى ما يخصه، والعري يتزق حفيفاً من اتساعه ونعيمه وفردته في الواقع إلى مدى آخر أكثر اتساعاً وتعميراً وفرادة. وبشده النشوة العربية مقابل الخفة الأوروبية، وسخوة مقابل الانكماش. لعري موجود خارج ذاته لشده حصوره فيها، ولاوروي ضائع خارج ذاته لشدة انكماشه فيها

أرض العري فطرة ونبوة أرض لاوروي تطور وصناعة ويتحدث العري مع الله، وجهاً لوجه، ويتحدث الاوروي مع عيب هض وصدر سحبه ثابه ثم يأخذ بفلسفه ويعقلنه حتى يحمد.

وكانت التصوفية العربية، في نموها، رصاً للعقل والمنطق ومتصدية في حروب ومؤسسات وأنظمة. كانت دعوة عودة إلى الأصوب، إلى الحياة الأولى والفكر لاوب فاحس لصوفي أو تحبيل هو، إذن، قفرة فيها وراء العقل والمنطق انه حركة تتجاوز التصورات العقلية ولافكار مجردة منطقية، لتتحد مع ثمر الحياة ودفعته الحادثة.

هكذا لا يعود امام التصوف أي حاجز، تصبح الطبيعة بين يديه كائناتاً لبناً يسمع ويستجيب، فهو يتحدث مع الحجر، ويمتص الهواء، ويسير على الموج، والطبيعة مثله: حين، ونداء، ونشوة. تحلم وتعي وتفرج. انها تسام عن طريقها

من هنا لا يقدم لنا التصوف افكاراً، بقدر ما يقدم لنا متاحاً من الحالات والمقامات. وهو لا يصور ولا يسرد، بل يوقد الأسرار النائمة في الأشياء حولك، ويجريها لكي تفتح وتقل تحوّل.

فالتصوفية، من حيث أنها موقف، تشويش لنظام العالم الظاهر وتشويش للحواس، وهي من حيث أنها تعبير، تشويش للكلمة ونظامها. هنا وهناك تعبير المعنى والصورة والدلالة. وهذا يعني أن التصوف لم يكن يقيم بينه وبين الأشياء صلات عقيدة او منطقية. فالصيغة عنده ليست عقلاً، وإنما هي صابة رموز.

أحدث هنا، عن السورالية سمجها العري؛ أقصد التصوف بتداعياته تكبيرة: السكر، النوح، الاشرار، الاعطاف، حرق العادة، لغيب. فالتصوف تحبيلة، او سورالية، تعي، بشكل عام، تجاوز الواقع الى ما فوقه، ولحق في العبي وهي تعني أن اباما لتأريحية الظاهرة ليست ألا غلافاً لاباما الداية الباطنة، وأن هناك رمزاً روحياً يخر وراء الزمن الرياضي، وعاد خفياً آخر وراء عالم الصاهر، فما نسميه احياة إبحارية ليس إلا الجزء الباهت اليسير من حياه.

وقد تحت التصوفية أو التخيلية، مع تحجر الحياة العربية قيماً ومقاييس ومبادئ. أقول مع لأشير إلى أنها كامنة في طبيعة العري، فهي عنده شيء صوري، بينما هي عند الاوروي نظرية واكتساب

الحياة الاوروية، مبدئة أولاً وكل شيء في المبدئة الأوروية مرسوم، محصور، صيق يعودها بعد اللانهاية هذا المظهر الخارجي يعكس في سيات الداحل: فالإنسان الاوروي منطقي، عقلاني يعوزه بعد اللانهاية.

الحياة العربية ريف، أولاً. وكل شيء في الريف متسع، رحب، بلا حدود. الارض تمتزج بالهواء، حتى لايجوز كأنها تتصل بالسما، أو كأنها متداد للبحر. هذا الخارج الضمعي يعكس في ادخل الانسان. اللانهاية في الخارج تصير لانهاية في ادخل. العري لذلك مسكون باللانهاية. بما وراء الارض. باعيب المعلوم عنده عتة لعبر المعلوم. يتطلع دائماً إلى الأبعد، الأكثر عيباً ونشره روحه في تدعيم العيب، ويحا مشدوداً إلى الخائب البحي الآخر من هذا العالم.

هكذا نشأ السورالية، عنده، عموماً. ونشأ عند الاوروي بحثاً، أو بحكم الحاجة أو التعويض، نشأ بطريقة صناعية.

الاوروي يثور على حدوده وثباته ونظامه وحصونه،

(ه) نشرت هذه الكلمة، أولاً، في مجلة «النوى» اباكستانية، ونشرت هنا، وقد ادخل عليها كتاباً بعض التعديلات.

وليس الصنف غير العادي الذي جابهت به التصوف عناصر التبحر والحمود في الحياة العربية، إلا دليلاً على أنها كانت عودة إلى الأصول غير عادية لا تريد أن تتجاوز نظام العمل وحسب، وإنما تريد أن تتجاوز كذلك نظام الحياة.

ومعنى هذا، في لغة الحرية الحديثة، أن التصوفية كانت محاولة اعتناق من قيود الواقع في اتجاه هدم إلى ما وراء الواقع. كانت محاولة للتحرر الإنساني الكامل. ومن هنا كانت أحد أمرين: إما شعوزة أو مروقاً، بالنسبة إلى من ينظر إليه من خارج بعودة المنطق والعقل، وما كتبتما روحياً خارفاً، بالنسبة إلى من ينظر إليها من داخل.

تصنف التصوفية، إذن، من رفض الحدود في الزمان والمكان، أي من رفض الوضع لأنسان. وهذا هو منطق السوربالية، والوسطية إلى حد. لذلك يحيا التصوف في التخمين وعالم الغيبة، ويقابلها عند السوربالي الحلم وعالم الحلم، ويحيا في العشق، ويقابله عند السوربالي الحب، ويحيا في العجب المدهش، ويقابله عند السوربالي ما سببه يرتون بالمصادفة الموضعية المخرقة، وقد في الجذب والاعتفاف. ويقابلها عند السوربالي شوش الحواس.

وكذا حاول سورباليون أن يرتدوا يده منبهية ماضق بعيدة في الفكر والحيا إلى الكثرة الالهية. هن تصوفيين سكبوا في حالات شوش كل ما يمكن أن يحتج في وجدانهم، وذلك بواسطة الاملاء أو القيص الرباني.

وليس في التصوفية شيء مجاني، لأنها بحث مهم ودعوة إلى تجاوز عالم السوربالية، كذلك، عدوة تجابية - لأنها بحث مهم، وعودتها إلى التنايع تلج الحاجة عندها إلى تغيير الحياة.

والتصوفية تعال يخصى الجرف إلى الكلي. وكسك السوربالية، هي أذ تصهر الواقع في الشبيل تريد أن تبص الكلية، أن تحقق تعدياً من نوع ما، في سبيل أن تصل إلى الجوهري.

والتصوفية، من هذه الناحية، تحول وصعود دائم، عبر تهديم الاشكال العادية، في اقاليم الروح العليا واشكالها العينية غير العادية، من أجل اتحاد أو اتصال تسميه سوربالية تواصلاً بين الانسان والوجود، أعنى واعى وأشمل. وبهذا تم الوحدة بين الواقع والممكن. الرمي وما فوق الرمي، والشئ والخيال.

والتصوفية، من هذه الشرة، شأن السوربانية، محاولة لمعطى النائية المادية - الروحية، الواقعية - المثالية، نحو

تركيب وجودي آخر، تتوحد فيه حيوة الاشراف أو المعرفة، بحوية لا بدع أو اعمل.

وفي هذا ما يوضح التوثر بخارق في حياة التصوف بين الاحراف الحسية والاحراف غير الحسية، وهو نفسه التوثر عند السورباليين بين السحر وصفقوسه بخفية من جهة، والمادية الإدركسية الفرويدية من جهة ثانية.

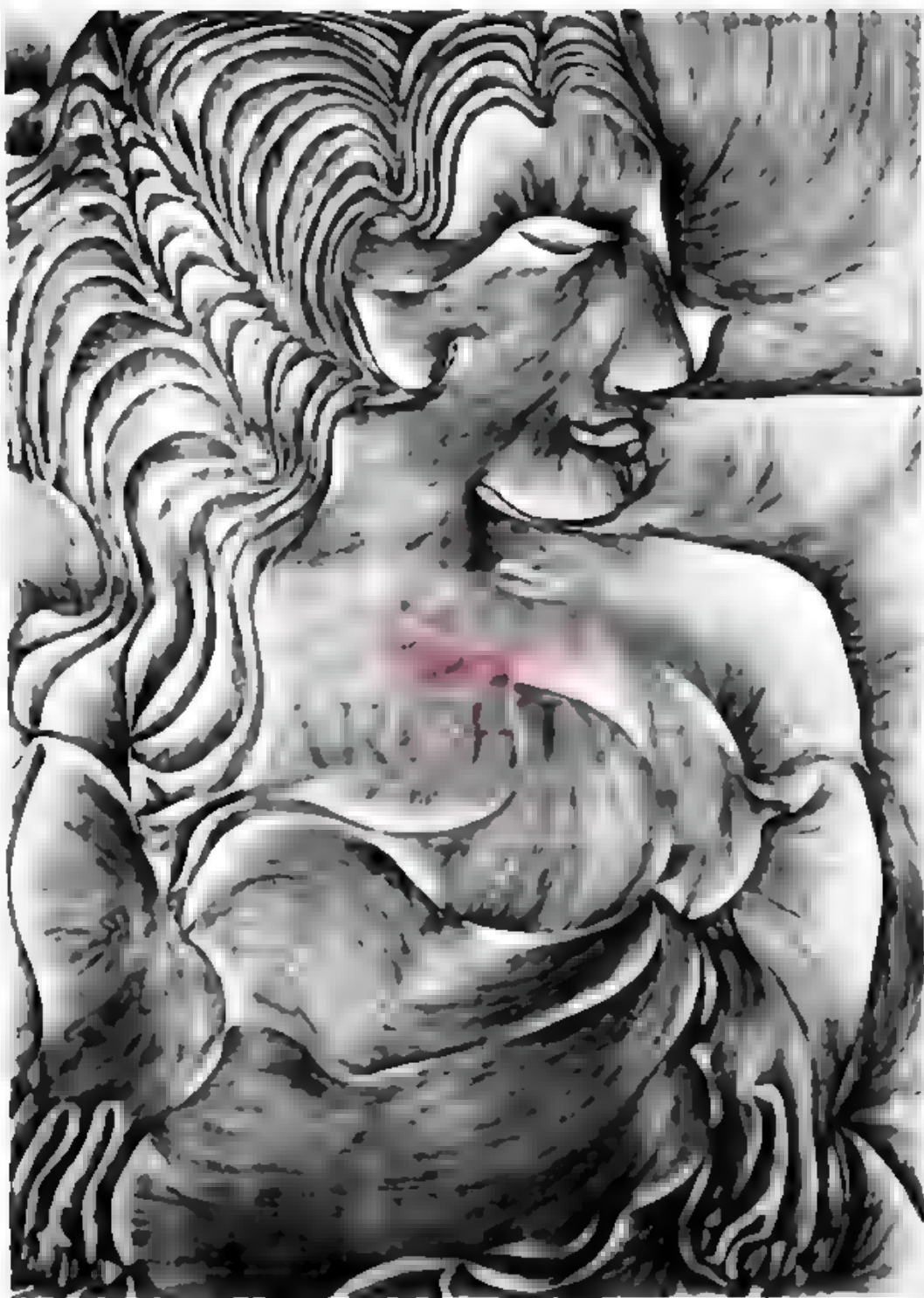
غير أن التصوفية وصلت في تجربتها إلى أطراف لم تصل إليها السوربالية. كانت أكثر استقصاءً وأعنى.

وقد قصرت سوربالية تحها على ما هو فوق العادة، بينما التصوفية تجاوزت ما فوق العادة إلى ما فوق لطيفة والسوربالية تجريبية تعبيرية أكثر منها حداثية. سيما التصوفية تجريبية معبرية وحدانية. تحدث فيها الشهاد، بالموت مع الشهادة بالنطق.

وظلت السوربالية محدودة، متقصصة. فمن يريد أن يتجاوز مطهر العالم إلى جوهري، أي مادته إلى روحه، عليه أن يحطى الأولية للروح على المادة، وهذا ما لم تصعه السوربالية، بل على العكس بقيت مشدودة إلى الظاهر المادي، مختلف مسوته.

والتصوفية، على العكس. تمنح الأولية، فيما تتجاوز العالم، للروح. وهذا يجعل المتصوف من الجسد كياناً ليس كالجسد والكلمة التي لم يخلق الماء والهباء - علامة اعيام وامكان الانصهر والتجربا في إثير العالم. فجسد الصوفي شكل آخر لصوته ولغته.

وقد ظلت السوربالية محاولة لتخطي تناقضات الفكر، مع أنها طالبت بتغيير الحياة أو العالم، بينما التصوف محاولة لتخطي تناقضات الفكر والحياة معاً - فهو طريقه للحلاص من الوضع الانساني، أي بشارة بنهاية هذا الانسان، من حل ولادة انسان آخر. هذا الإنسان الآخر هو انصاه الإبداعية الصافية في الوجود. هو الانسان الكامل، وهو العيب، كذلك، بوجه ما. ولا يعبر من الحقيقة شيئاً أن نسي التصوفية هذا العيب، أحياناً. الله تالله، في التصوفية، هو قوة التعالي والإبداع، هو الحياة الثالثة الكامنة وراء حياتنا الظاهرة. وكما الانسان أن يصير هو وهذه الحياة الثانية واحداً - أن يخرق العادة، ويتحد بقوة الحياة، ليصير تعالياً خالصاً، وإبداعاً محضاً. وينسلخ من نفسه، كما يعبر أبو يزيد البسطامي، لا ينكي يصيح عنها، بل لكي يجدها ويحد حضوره فيها - أعنى في ذلك العالم الآخر - مردداً قول البسطامي: «السلحت من نفسي كك تسليخ الحية من جلدها، ثم نظرت إلى ذاتي، فإذا أنا هو».

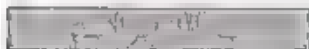


پیترو دوایگ Peter Doig (مادر هنرمند) (۱۹۹۹) (نقاشی رو به پایین)

مادر: آلبانه، مادر هنرمند، اثر: Peter Doig

ارسطو و ایف رشید

مشكلة نهج صي كتاب لشعر



عن الشم - كبر ، مكس للمنتقل الأسطلي . وهذا يدل على أنه  
راق مكانية أن يندرج في الثقافة العربية ، كما ايد رحمة المصلحة  
و ينطلي "لأرستين من قبل" و حو تد كاز العرب و بحرم  
التي درجة ما في ترجمه الثم "الارستيني لهنسي و سلف  
و ترجمه و ترجمه و اذ حو في سيج الثقافة العربية لغيره لفظية  
كدهم ترجمه في ترجمه كتاب شم "و في شرحه  
و ترجمه كتاب سبن كتاب سبن بالخصم في  
كتاب و ترجمه عن ترجمة "للفظ" انما في طي حله  
تم حذيق و ترجمه في ترجمه : ترجمه ترجمه : ترجمه  
ما ترجمه الأثر في ترجمه "للفظ" انما في طي حله  
سلكه ترجمه في ترجمه "للفظ" انما في طي حله  
تس ترجمه ترجمه و ترجمه ترجمه ترجمه ترجمه

1

[illegible]

يُن «المادة العنائية والتمثيلية» بمسألة غائبة كل العيب عن الشعر الملحمي»<sup>(١)</sup>.

هذا الربط الذي كشفه يجعل بين الأنواع الشعرية مهم في سياق حديثنا عن كيمية تلقي الثقافة العربية كناس «فن الشعر» والكيمية التي تخص فيها ابن رشد من الكتاب، ذلك أن ترجمة الكتاب وشروحه وتخصياته ستخطى كثيراً مما مر ذكره، فلا نحدد ذكر الكثير مما ورد في الأصل اليوناني للكتاب

## 2

لم يعرف كتاب «فن الشعر» لأرسطو ترجمة دقيقة في الثقافة العربية لقدمه فترجمة أبي بشر متى بن يونس القناني كانت حرفية وبعيدة عن روح الكتاب، ولم تقترب إلى هدفه ولا سياقاته، وجاز على منهجية الكبرى التي تعتبر الأساس الذي أقام أرسطو تصنيفه للأنواع الأدبية عليها، وقد احتج القدماء والمحدثون على كل ذلك، وقامت الشروح والتخصيصات من أجل تحطيم عنقوت الترجمة، لكنها، في الغالب، لم تلج في ذلك بدالة من أمدري، ثم بين سينا، وأخيراً بن رشد، طرأ الكتاب عسيراً على الفهم، ولم يندرج في سياق الفكر لمقدي لمربي كما حصل لكتاب أرسطو لأخرى التي اتجهت في سياق الفكر العملي، لم يترجم أبو بشر متى الكتاب عن اليونانية التي لم يكن يعرفها إنما ترجمه عن لغة بسيطة عن السريانية وقد عرفت الترجمات السريانية للموروث الأرسطي بـ «الحرفية لسرفة»<sup>(٢)</sup>. فعاد الأسلوب العربي السليم عن لترجمة، التي جاءت بـ «عنى مستقل أو لمطابق أو عبارة ملنوية، أو تعبير متناقض»<sup>(٣)</sup>. وتنبع شكري محمد عباد سقطات الترجمة في مصدراتها ونراكيبها، وكثمت نفاصين ذلك وانتهى إلى أنها في عمومها «تلو بالحرفية من الدلالة على معنى محدّد، وبذلك تظلّ ممتوحة لشئ التأويلات التي يمكن أن يحينها عليها القارئ، وربما انصم إلى هذه الحرفية خطأ في قراءة النص الأصلي أو فهمه، فتكون مقلّبة اليد عن الأفكار الأرسطية، وانقصاع

أن كتب «فن الشعر» مارال الكتاب الأكثر أهمية في مجال نظرية الأدب؛ فقد ظلّ التصور الذي أقامه أرسطو للأنواع الأدبية، امتداداً إلى مفهوم محاكاة، طوال أكثر من ألفي سنة، مؤثراً لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع فالكتاب المذكور وجه دراسات الخاصة بالمجنس الأدبي عند ظهوره إلى الآن، والأنواع الأدبية حسب التصور الأرسطي تختلف باختلاف كل من

١. وسائل محاكاة، وهي اللمة والإيقاع والاسجاء  
٢. مصموم المحاكاة، ويكون إما نبيلاً أو رذيلاً، أي تصوير الناس بأفضل مما هم عليه أو تصويرهم بأدنى مما هم عليه.

٣. أسلوب المحاكاة ويكون إما يسرد يستعين بصغير يعاب أو يسرد يستعين بصغير شكلي وسجواً بين الشخصيات التي تقوم بتثيل لأحداث هائلة كالمحكمة تكون وسيلة محاكاة فيها ثلاثة مصمومونها نبيل، وصيغتها موسوعية. أما الشعر الغنائي فهو سبلته اللغة والابحاج، ومصمومته ببيت وصيغته مباشرة، فيما أشعر الدرامي يكون إما مسند، ومصمومته اللمة، ومصمومته بيت راسلوه حواراً أو ملهة، وتعامل المناسبة إلا أن مصمومتها رديء بين هيس الحصانص التي يمر الأنواع الشعرية لسانيه والدرامية والمحمية، وكثمت الصلة التي تربط فيما بينها فعال، أن الشعر العناني «يشتمل على مواقف محددة تستطيع الداب العنانية أن تقبس من مصمومها عدداً وفير من العناصر لئوالف بينها وبين مشاعرها وعواطفها» أما الشعر السعتهسي فيقدم الشخصيات وتطور عمها في واقعتها، تحية، فيعيب بنائي وصف الأماكن والمظهر الخارجي للأشخاص وطبيعة الحدث بما هو كذلك، وتوضع الشدة الرئيسية على الدواعي والعلايات الداخلية التي تحصر وتحدد لأعمال الفردية، أما لشعر الملحمي، فينسج المجال ليس لواقع القومي فحسب، بل للظروف والوقائع التاريخية ولندحية، بحيث يمكن القول أنه يشمل كلية ما يؤلف حياة البشر الشعرية، وانتهى عيقل إلى القول

أصلها بها أظهر وأغلب<sup>(١٦)</sup>.

كانت هذه الترجمة منار سخط عيد انصح كيليطو اندي وصفها بأنها «ركيكة منمزة، وكلامها بكاد يكون شبيهاً بهذيان المخنوزين لموسوسين»<sup>(١٧)</sup>، وهو امر نسب انتباه القدماء، منذ وقت مبكر، إذ قرّر يوحنا التوحيد في «الإمتاع والمؤاساة» أن متى بن يونس كان يملئ وهو «سكران لا يعقل»<sup>(١٨)</sup>، ومع أن هذا الموقف يكتف نوعاً من العروف عن اللغة المنطوقية الدقيقة التي بدأت تعرف الثقافة العربية آنذاك، تلك الثقافة التي اعتادت الأساليب البيانية المرسلّة سكر التدفين في ما ترجمه متى يروج وجهة نظر التوحيد، على ألا تتواري لنبرة الهجائية في خطاب لتوحيد، وترجمة الكتاب بهذه الصورة المثيرة للاستياء لم تكن عوية، عن توحجات أرسطو الأخرى إلى العربية، فقد اهتم صاحب «كشف الظنوب» مترجمي أرسطو بالتحريف والتبديل<sup>(١٩)</sup>.

لم يُعرف عن متى بن يونس النقاشي نحوه الخيب، بل انما الذي يمكن استخلاصه من ذلك «الاديب» في العربية، فقد شعر بالخطو، وكما يقول ابن النديم فإنه «انتهت رئاسة المنطوقين في عصره»<sup>(٢٠)</sup>، وذلك في العقود الأولى من القرن الرابع الهجري، شغل بالمنطق وتفسيره، ونهجا يسير منه اسير في المناظرة التي يوردها لتوحيد، في «الإمتاع والمؤاساة» ويتهمة بأنه لا يعرف اليونانية، وحاول في علم الشعر بل أنه شكك بمعرفته بالعربية، وتهمة بأنه يُردي بها وهو يشرح كتب أرسطو<sup>(٢١)</sup>، فكيف الامر في حالة ترجمتها إلى العربية؟ والواقع فقد تعرض كثير من لفتاني للعلمين وتشهير، جار عليهم، فهم يبدو «ذير هني» الذي حله أونيوس في حمرياته، وثقافتهم اليونانية، وضعف عربيتهم لمدينة للأسباب سيانية العربية اشائمة ولم يكن ذلك مقتصر على الهجاء الجارح الذي ذكره السوحيدي، إنما نجد مظهرًا له عند ياقوت الحموي<sup>(٢٢)</sup>، والخطيب البغدادي<sup>(٢٣)</sup>، وادهبي<sup>(٢٤)</sup> وكلهم يربطون بعض الفتنات بمواقف تجبو

متطرفة، ومخالفة للتيار الرسمي في اللغة والثقافة والدين، تبدو صورتهم في الأدبيات العامة معنفة ومنقصّة، لم ينج متى من ذلك، كان يظن إليه ضمن سياق خاص مشبع بدونية لانتعش. ومن المؤكد بأن ذلك شمل بدرجة ما ترجمته لكتاب أرسطو، لكن هذا الموقف النقابي العام منه، لا يشفع له تخريب الكتاب، تكشف ترجمة متى بن يونس للكتاب أشياء كثيرة إنها مبهم، ملوية، سمحلة، جافة، عامضة، وفيها أخطاء كثيرة، وتنتقل إلى الرمة الأسلوبية، وتتدخل فيها المقاصد الأسطوية، فلا يميل إلى فهم اهدافها بصورة كاملة، فكثيراً ما استغل عليه تحنل أرسطو المستبعد من الشعر اليوناني، فكان يلود باموروث الثقافية العربي الذي لا يسمعه في ذلك، فترجمته لا يوضح الفارق الذي يصنع أرسطو بين المؤاساة والمسمة، ولا كيف تطورت الأولى من الثانية، ولا معنى قول أرسطو أن الشعر الذي يقصد به محاكاة لأخبار سهل إلى صورته الكاملة في الملهة (الكوميديا) وبخاصة أن لتزوي العربي لم تكن لديه فكرة واضحة عن المؤاساة والملهة، وسير باد ذلك القارئ اضطراباً في الفهم حينما يترجم متى بن يونس المؤاساة بـ «المدح» والملهة بـ «الهزاء»<sup>(٢٥)</sup>، وسيترتب على ذلك فهم خاطئ لكل المكونات الخاصة بالمأسى والملاهي، وبكل تحيثيات التي يهتيمها أرسطو ببلورة بصوره صهما

يمكن تقريب ذلك العموس والالتواء والاضطراب بالمقارنة، يترجم متى بن يونس لمأساة بالصورة الابية «صناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل، التي لها عظم ومداد في القول النافع ما خلا كل واحد من الأنوع التي هي فاعلة في الاجراء لا يبالو عيد، وتعدل الاشعالات والناثيرات بالرحمة والحواف ونقفي وسطف ندى شفعول، ويعمل إما لهذا فقول النافع له لحن وإيماع وصوت (وممة) وإما لهذا فيجمله أن تستمّ الاجراء من غير الأنوع التي بسبب الأوران، وأيساً جندم يمتون آخر

يستثمر ما فيه من موضوعات، وآراء ومبادئ تُعنى الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العيا فيه، وهي المأساة والملاحمة، منذ عهد اردناره في القرن الثالث الهجري، وتغير وجه الأدب العربي كله،<sup>(١٨)</sup> القول بأن الأدب العربي كان سيتغير في ضوء فهم العرب لقوانين الشعر الإغريقية أمر لا يستقيم مع وجود الآداب القومية التي تنشأ في معاضن ثقافية خاصة، وتتميز سمات خاصة بها، والواقع هيأب الأنوع الأدبية اليونانية في الأدب العربي، لا ينقص منه، كما أن خلو الآداب الأخرى من أنواع وأعراض شائعة في الأدب العربي لا يحمص من قيمتها، ولكن لو ترجم كتاب هن اشعر ترجمه دفعه لشعر تصور لعرب القدماء عن الآداب اليونانية نفسها ولاذكو ثنائين بين آدابهم وآداب اليونان ولتحببنا كثيرا البحث عن المائلة بينهم بينهم ولاغضاهم ذلك تصورا أفضل عن خصوصيات آدابهم والآداب الأخرى، بدأ الخطأ من بموهفهم ثم انتهى بسوء تفسير، وسوء مقارنة بدأ الخطأ مع متى بن يونس، ثم استنقص بعد ذلك، و ستر مع ابن رشد

### 3

مر على معرفة العرب بكتاب أرسطو، قبل بن رشد، حوالي قرنين ونصف، فقد عرفت الفلسفة الأرسطية، وشاع منطق أرسطو في الثقافة العربية، وعلى الرغم من ذلك فإن كتاب «فن الشعر» لم يستأثر إلا بهتمام الفلاسفة واشدراة المناظرة التي تتروء في بضائع كتب النقد لا تقيم الدليل على أن الكتاب قد أصبح منقطاً في النقد القديم، وتفسير كل ذلك هو أن انشراح العرب قد أدرجوا الكتاب في صلب فلسفة أرسطو، وكان الكتاب عندهم جزءاً من منطقته وهكذا، شُرح وفُسِّر ضمن الأفق المشيع بمساهم اسطو و لمصلحة، ولما عورضت امثله بنماذج من الأدب العربي، كما وقع ذلك في شرح ابن رشد، حدث سوء فهم واضح في مقاصد أرسطو، لم يشرح ابن رشد الكتاب بالطريقة نفسها التي شرح فيها كتاب أرسطو

التي تكون بالصوت واللفظة يأتون بتشبيه ومعاكدة الأمور»<sup>(١٩)</sup>، أما الملهة فيسرجمها بالصورة الآنية «ومذهب الهجاء هو كما قلنا شيء مستهز، في باب ما هو قبيح، وهي جرء ومستهزئة، وذلك أن الاستهزاء هو زلل، وشاعة غير ذات ضميمه ولا فاسدة، مثال ذلك وجه المستهزئ، هو من ساعته بشع قبيح وهو منكر بلا صينية»<sup>(٢٠)</sup>

الترجمة الدقيقة لنصوص أرسطو، تؤدي المعنى بوضوح، وبدلالة مجتلفة عما جاء في ترجمة متى، فتسكري محمد عياد يترجم التمريرين المذكورين بالصيغة الآنية «التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلام ممتنع تتوزع أجزاء انقصة عناصر التحسين فيه محاكاة تمثل اماعين ولا تتمد على القصص، وتتضمن اسرحمة والخوب لحدث تظهراً لمثل هذه الاتفعالات، وأعي ديالكلام الممتع» ذلك الكلام الذي يتضمن ورياً وهدوءاً وعناءً وأغصاً يتولي تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالمعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالعناء»<sup>(٢١)</sup>، أما الملهة فهي «معاكدة الأدباء»، ولكن لا بمعنى وصاعه الحق على الإطلاق، فإن «المضحك» ليس إلا اسماً من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا الم فيه ولا يذ، اعتبر ذلك بحال القناع الذي يستخدم للإصعاع فإن فيه قبحاً وتشويهاً، ولكنه لا يسبب ألماً»<sup>(٢٢)</sup>.

تتكشف - عبر المقارنة - التعمية في ترجمة متى، ليس في الأسلوب، بل في الحرف، فخصيب، إنما في مقاصد أرسطو التي يرد برازها من خصائص لكل من المأساة والملهة، الأمر الذي سلب من المفهومين الشهيرين في الآداب اليونانية دلالتهما فصلت مبهمه، غائمة لم تضم في الثقافة العربية

كان عبد الرحمن يدوي قد استدرج من سوء فهم وترجمة متى لكل من المأساة والملهة وأشياء أخرى كثيرة في كتاب أرسطو نتيجة مهمة، عبر عنها بقوله: لو قسّر لكتاب فن الشعر «أن يفهم على حقيقته، وأن



(ما بعد الطبعة) فعمه يتروى بين التلخيص والشرح، وذلك فرض عليه التلخيص من الأمثلة التي أوردتها أرسطو لنصوص الأدبية اليونانية، وبها سبيل النصوص العربية من شعر ويات قرآنية.

من المعروف بالنسبة لشرح ابن رشد وتلخيصاته أنها أخذت ثلاثة أشكال هي: تاسيس وتلخيصات وجوامع شريطته في التفسير أنه يورد مقاطع من نصوص أرسطو من الترجمة العربية الثالثة، ثم يرد إلى تفسيرها وشرحها شرحاً مفصلاً وعميقاً، وهو يأخذ في أثناء ذلك معاً لديه من تاسيس لاسريين اليونانيين المترجمة إلى العربية، وأحياناً ينتقد هاشم بين ما أدركه من نص أرسطو، أما في التلخيصات فإنه يورد الكلمات الأولى من نص أرسطو، ثم يشرح بقية المواد بلفظه، ويضيف إليها أراءه الشخصية والمعلومات التي لديه من مصادر المالاسمه المسلمين بحيث يرد الإثر بشكل كتابي مستقل. نخرج فيه أقوال أرسطو بأقول ابن رشد ولا يمكن تغيير حداهما عن الأخرى، أما طريقة ابن رشد في الجوامع فإنه يتحدث دائماً عنها بنفسه في الوقت الذي يبين عقائد أرسطو وراءه، وتأخذ خلال ذلك معاً في كتبه الأخرى لبيان وإكمال النص الذي يديه، ويضيف إليها من معلوماته<sup>١٨</sup>.

أما نظريته في تلخيص ابن رشد لكتاب من الشعر لوجدناه يتدرج ضمن الطريقة الثانية، فهو مربع من تصورات ابن رشد المستنبطة من النص الأرسطي اسرحم ترجمة سيرة إلى العربية كما ذكرنا وفيه يكتمل ابن رشد علم درايتة بالأدب اليوناني الذي جملة أرسطو مثلاً للتحليل في كتابه، ووثوقه بالترجمة العربية. وذلك قائم إلى توهم لعلاقة بين الاعراض الشعرية العربية، وبخاصة المديح والهجاء، والأنواع الحامنة بالشعر المسرحي عند اليونان وهي المأساة والنهاية، وبالنظر إلى اختلاف الاعراض عن الأنواع باعتبار الأولى موضوعات والثانية أنساق وأبنية فنية فقد أقدم مشابهة معلومة بين الاثنين استناداً إلى

تفسير سبق خاص بالمواد وليس بالسمات الفنية ويبدأ يكون وقع في خطأين الأول انزع تصور نقدي من سياق أدبي وتطبيقه في سياق مختلف، والثاني احصاء نصوص أدبية تكونت في سياق خاص لسياق لا علاقة لها به. إلى ذلك فإن كل مصطلح يجر عن معناه فهو يورده إلى عادة معروفة في الشعر العربي<sup>١٩</sup>.

جاء تلخيص ابن رشد في سبعة فصول بالأصل الأرسطي الذي يتكون من سبعة وعشرين فصلاً، كما جاء في ترجمة شكري عياد. وباستثناء الفصل الأول المشترك بينهما، فإن رشد اعتمد على الفصل الثاني بوصف تلخيص المصطلح ودمجها. والثاني لديه يقابل الفصل الثالث في الأصل، والثالث يقابل الرابع والخامس، والفصل الرابع يقابل الخامس والسادس، والفصل الخامس يقابل الفصلين من المباح إلى السابع عشر، فبعد الفصل السادس تلخيص المصطلح من الثاني عشر الفصل التاسع عشر، وأخيراً الفصل السابع تلخيص المصطلح الأخيرة بداية من الفصل العشرين إلى نهاية كتاب أرسطو. وفي ضوء ذلك تنقي فكرة الشرح المباشر للحد معطاً فكرة التلخيص، ويلجأ ابن رشد إلى حذف النصوص اليونانية وقترح انصوص امريية يكون قد تخطى هذه كشارح إلى معرف بنصور أرسطو. وفي هذه المهمة لم يحالفه النجاح، كما حاله في الشروح والتلخيصات الأخرى.

يظهر ترحيل كتاب من الشعر إلى العربية معارضة يصعب تصديتها، معارضة تتصل بعدد الأنواع الشعرية، فأرسطو يتحدث عن المديح والمأساة والمهابة والدوروم، لكن العدد يتناقص إلى ثلاثة في ترجمة متى بن يوسف القشبي، وهي المديح والهجاء والمشرمو ثم ينتهي إلى اثنين عند ابن رشد. المديح والهجاء، هذا التناقص لا يكتف فقط سوء الترجمة والتلخيص، إنما يفصح جهل المراجع والمصحح بالأنواع شعرية التي يتحدث عنها أرسطو في

ظهور الشرور أكثر- أعني إذا ذكرها ثم ذكر يار لها  
الاصال القبيحة»<sup>(٢١)</sup>.

يكتنف الاتهام كل المصطلحات التي يقوم عليها  
كتاب أرسطو، مترجماً وملخصاً، فصلاً عن الخطأ  
الجسيم في وضع المديح والهجاء كمقابيل للمأساة  
وسبحة، فإن العناصر المكونة للمأساة، وهي التي تشكل  
عنن الكتاب كما هو معروف، تقدم بموض لا يقل عن  
المفهومين المذكورين. يذهب أرسطو إلى أن المأساة  
تكون من العناصر الآتية: المصه الاحلاقي والعبارة  
والعكر والمطر والعناء عند تحول عد متي إلى  
الخرافات، والعادات، والمقولة، والاعتقاد، والنظر،  
والتممة، ثم تنتهي عند ابن رشد إلى الأقاويل

الحرارية، والعادات والاعتقادات، والنظر، والنحن  
بهم وجه القصور عند متي إذا أخذنا بالاعتبار سيادة  
الروح الحرارية في ترجمته وقصورها بصورة عامة  
ولكن في حالة ابن رشد وهو مشتق على فلسفة  
أرسطو وملخص لهذا، ويشرح لغوامضها، يصعب فهم  
الأمر من ناحيتين الأولى: غياب ذلك في الشعر الذي  
يعالجه والثاني: اضطراب الفهم، من ذلك تفسيره  
لعنصر النظر، وهو أحد مكونات المسرحية المأساوية،  
فهو لا يبيته إلى أن شعر المديح يختلف عن الشعر الذي  
يعالجه أرسطو فلا تتوفر فيه تلك العناصر، فقيده  
الحكاية/ الأقاويل الخرافية وتغيب العادات  
والاعتقادات والمناظر، وربما الأخلاق، فهذه من  
مكونات المسرحية ولعل المارقة ينبغي من ثانياً  
الجهل؛ حينما يحاول ابن رشد تفسير (النظر)  
فيشتته من اسباق لتقني للمكر العربي بالنسبة له  
فيظن أنه (النظر) كما جاء في ترجمة متي، فيقول  
بأنه «بأنه عن صواب الاعتقاد» وهو صواب من  
الاحتجاج بصواب الاعتقاد المندوح به، ول يبعث عمداً  
يقابله في شعار العرب، ينتهي إلى أنه لا يوجد إلا في  
«الأقاويل الشرعية المدحية، فليدبح لا بلائمه  
الاحتجاج بصواب الاعتقاد، بما يقول معاك، ذلك أن  
«صناعة الشعر ليست مهنية على الاحتجاج والمناصرة

كتابيه، ويكشف التلخيص عن معارقة أخرى، لا نمل  
عملر عن الأولى، فالنصوص الأدبية اليونانية تتعامل  
إلى أن تحتفي، فتقدم عن جزء قليل منها خلاصات لا  
قيمة معرفية لها، وبالمقابل يتزايد عدد النصوص  
الأدبية والدينية العربية، فيكاد يعصر الكتاب بها، يريد  
الشواهد الشعرية العربية عن مائه بيت، فبعد تبين  
الشواهد المترامية الخمسة عشر شاهداً، ويتردد  
مصطلح «أشعار العرب» وغيره في تصانيف الكتاب  
من أوله إلى آخره، وذلك في سياق شرح فن شعري  
يساء فهم مكوناته، وهو المأساة، فيعمل على أنه  
المدح

#### 4

يستند تصور ابن رشد للشعر في سياق تلخيصه  
لكتاب أرسطو إلى ركيزتين: التاريخ والملائح التاريخ  
يتدخل في ضبط مسار الشعر وتطوره، ولطبع تدخل  
في تصنيفه. من الواضح أن ابن رشد في الركيزة الأولى  
يكشف عن رؤية تاريخية سليمة فالشعر كصنعة  
أدبية/ ثقافية متطورة عبر لزمن لكنه في الثانية  
يقصر ذلك المصور، حينما يدخل قصيدة الطليانغ في  
تصنيف الشعر فهو بحاري أرسطو، وعموم الفكر  
القديم العائل بالثنائيات الصدية، فالنفوس تكون  
بصنعتها إما فاضلة أو خسيسة، فالطبيعية بصنعتها  
تتشق المديح. والحبيسة بطبيعتها تشق الهجاء إذا  
نقات الأمة تولبت هيها صنعة الشعر من حيث إن  
الاول يأتي منها أولاً بجرء يمهز، ثم يأتي من بعده  
بجرء آخر، وهكذا إلى أن تكمل الصناعات الشعرية،  
وتكمل أيضاً أصنافها بحسب استمداد صنف من  
الناس للالتذاذ أكثر بصنف من أصناف الشعر. مثال  
ذلك أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي  
التي تشق أولاً صناعه المديح- أعني مديح الأعمال  
الجميلة- والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي  
تتشق صنعة الهجاء أعني هجاء الأعمال القبيحة  
وإن كان قد يضطر الذي مقصده الهجاء/ للشعر  
والشرور أن يمدح الاحيار والأفعل الماضلة، تكون

### وبخاصة صناعة المديح<sup>(٢٧)</sup>.

ويلاحظ ابن رشد بقصا في كتاب أرسطو، لكنه يميز ذلك إلى الترجمة وليس إلى الأصل، ولقصص كما هو معروف متصل بمعالجة أرسطو لشمهاة، لكن ابن رشد لا يجد القصص معييا، فالتحليل الخاص بالمأساة وعند ابن رشد بالمديح، يكفي إذ، فهم يصنع «الذي نقص مما هو مشترك هو التكلم في صناعة الهجاء، لكن يشبه أن يكون توقف على ذلك يقرب من الأشياء التي قبلت في باب المديح إذ كانت الاعداد بمعرفة بعضها من بعض»<sup>(٢٨)</sup> لن نصرف هذه الملاحظة القصد غير المباشر الذي تحمله في طياتها إنها تؤكد أن ابن رشد يعتبر المديح هو الأصل، ومنه تشتق قوعد الشعر، وبالنظر إلى أن الجزء الخاص بالهجاء لم يترجم، كما تخيل هو، فيكفي قلب الدوار فكل التعابير ستبدل بنقائضها تتكرر من جهة المديح ومن جهة محكومها بمفاهيم صلبة، فمبدأ المديح هو الأصل بالمديح يؤدي إلى اظهار سبب الهجاء لمحمية في كتاب أرسطو

عتبر كليلطو شرح ابن رشد لكتاب أرسطو شذنا قاصدا، فابن رشد الذي كان يصحح إلى الزهاء التام لأرسطو، قد خبئه هذه المرة، هشوة أفكاره، بلا تمتد طيف، ومن دون أن يعطى إلى ذلك لحظة، إنه بمحمل القول شرح يستعصي على القراء لا تقع يتوحي منه لمن يريد الاعتماد عليه لإنشاء فهمه لمن لشعر، هو صاع كتاب أرسطو هذا، لما تسمى تمكن موضوعه وتصور محتواه من خلال ابن رشد، بل أكثر من ذلك لكي يفهم كلام هذا الأخير، لا بد من الرجوع إلى أرسطو، بحيث نجد أنفسنا أمام مقارقة لا شك في أنها

خطوب ينال العديد من القراء، ليس ابن رشد هو الذي يشرح أرسطو، بل إن الثاني هو الذي يشرح الأول<sup>(٢٩)</sup>. يبرهن تلخيص ابن رشد الخاطي لأفكار أرسطو في مجال الشعر على قصة مهمة في الأدب، قصة السياقات الثقافية التي تعدي انتصوص الأدبية بحصائصها، فالتراسل بين مرجعيات الثقافية والنصوص الأدبية قوي وقاعل في صوغ المصاير الأساسية للمادة الأدبية، وفي ضوء ذلك يكون استحصار السياقات الثقافية ضروريا لكن شرح أو تفسير أو نقد يتوحي الدقة في حالة ابن رشد، وسلسلة الشرح والمختصر، والترجمين للكتاب «فن الشعر» جرى تعقيب السياق الثقافي اليوناني الذي يشكل مرجعية مباشرة لكتاب أرسطو، وبه يستبدل سياق ثقافي عربي مختلف، أدى بداية من الترجمة الأولى، و انتهاء بتلخيص ابن رشد إلى مبدلة غير صحيحة، لا يمكن أن يقلها الأدب، ولا المجتمع الأدبي العارف مبدلة في المفاهيم الأساسية، ومبدلة في لنصوص التمشية لتوافق سياقا مختلفا عن ذلك الذي احتص الكتاب في الأصل، وتبع ذلك سوء فهم في الوظائف، وفي المبدلة الخاطئة بين أعراض شعرية عربية، وأنواع شعرية يونانية. ■

- ألقى هذا البحث في المؤتمر الدولي حول ابن رشد

الذي عقد في القاهرة في مايو ٢٠٠٢

## المصادر والمراجع

- ١ هيفل من الشعر، ترجمة جوزيف طرابيشي بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١ ص ١٧٢-١٧٢
- ٢ أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القناني، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٢، ص ١٧٩
- ٣ م. ب. ص. ص ١٧٩
- ٤ م. ب. ص. ص ١٩٠
- ٥ عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لفتي بيروت، دار لطبعة، ٢٠٠٢، ص ١١
- ٦ أبو حنيفة التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح محمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، لجنة لترجمته
- والنأيت والنشر، ص ١٠٧
- ٧ مصطفى بن عبد الله (حاجي خليفة)، كشف لفظون عن أسامي الكتب والمصنفين، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢ ج ١ ص ٥١٠ و ص ٦٨٢
- ٨ محمد بن إسحاق التميمي، المهرست تحقيق ساعدة عباس عثمان، الدوحة، دار قطري بن المعاءة
- ١٩٨٥ ص ٥٣
- ٩ الإمتاع والمؤانسة، ج ١ ص ١١١ و ١١٠
- ١٠ ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت، دار الفكر، ج ٢ ص ٥٢٨
- ١١ الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، بيروت، دار الكتب العلمية، ج ٨ ص ١٣٥ و ١٣٦
- ١٢ الذهبي، سير أعلام النبلاء تحقيق شعيب الأرياءوي ومحمد نعيم عوهسوسي، بيروت، مؤسسة
- الدراسة، ج ١٤ ص ٢٦٦ و ٢٦٩
- ١٣ كتاب أرسطوطاليس في الشعر، انظر دراسة محمد شكري عياد الملحق بالكتاب، ص ١٨٨
- ١٤ م. ب. ص. ص ٤٩
- ١٥ م. ب. ص. ص ٢٥
- ١٦ م. ب. ص. ص ٤٨ ترجمة عياد الملحق بالمصدر السابق
- ١٧ م. ب. ص. ص ٤٦
- ١٨ أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق بمصوفا عبد الرحمن بدوي
- بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣، ص ٥٩
- ١٩ كاظم الموسوي البجنوري (مشرف) دائره المعارف الإسلامية الكبرى، طهر بن ١٩٩٨، ج ٢ ص ١٢٨
- ٢٠ كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٩
- ٢١ بن رشد، تفسير كتاب الشعر بحقيق
- تشارلس سترووت، وأحمد عبد المجيد هريدي
- لقاهرة
- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٦٤
- ٢٢ م. ب. ص. ص ٧٢
- ٢٣ م. ب. ص. ص ١٢٢
- ٢٤ م. ب. ص. ص ٤٨



# أيام طه حسين

**ق**لا يروق كسحاب الأيام قطه حسين بشهر عديداً من التساؤلات حول الفروع الأخرى التي ينحس إلى. ولقد تناولت كسحاب من الدراسات هذه الإشكالية. ولعل من أبرز هذه الدراسات القيمة، تلك الدراسة التي قدمها عبدالمحسن طه بدر في كتابه تطور الفروغ المصرية تصديداً من مصر<sup>(١)</sup>، كذلك الدراسة التي قام بها يحيى عبدالحام من الترجمة للكتابة في الأدب العربي المنشئة<sup>(٢)</sup> حيث طرح كل منهما إشكالية كتاب «الأيام» والتي أتى صدى ينحس «الأيام» إلى السيرة الذاتية أو إلى الرواية أو إلى طفل أو إلى البحث الاختصاصي أو إلى أي من الأنواع الأدبية الأخرى، واليوم نأخذ إشكالية أخرى جديدة نحول اعتبارها من خلال هذا الطفل ألا وهي: إلى أي مدى ينحس كسحاب الأيام...؟ إلى الفروع الأخرى، السيرة والسحب... نفس الطفولة؟ وربما يتحس علينا في هذا الطفل أن نقدم أولاً نرى نفس الطفولة لكيلا يلهم من هذه التسمية أننا نعلمي الأدب المكتوب للأطفال أو قصص الأطفال. وفي هذا

التصدد يقدم لنا جون صالمن<sup>(٣)</sup> وفيليب لوجون<sup>(٤)</sup> بحثاً عن مستكمين لمسألة نهيمت الأرواح من نفس الطفولة. هذا هو السرد بدوه به الكتاب مع ٢٠٠ صفحة بناءً على ثلاثة قديم التفكير في الأولى التي تتكلم في كيف ظهر مظهر يظهر بدوه من هذه التفكير وهذه الأحاسيس العاصية والسحب بشكل دائم في شكل

وهنا يصيب فيليب لوجون إلى نصيف صالمن قنلاً: إلى ذلك لايمس بأي حال من الأحوال في تقدم الفروع هذه التفكير أو الأحداث العاصية من جهة الفروع بصوت رار عظم ومحيط بكل شيء *comme un monde* أو من وجهة نظره إلى كل هذا هو ما يطلق عليه لوجون نفس الطفولة الكيفية والتي بشكل عديداً من السيرة الذاتية (التي نأخذ صولن العمر المختلفة) - بل إلى ما يبرز نفس الطفولة الذي نأخذ هذا شيء فكر تفوتاً ألا وهو في محاور الكتاب أن يخلق وإلى يهاكي مسووت الطفل والتي يجعل له رؤية الفلسفة والفقه الفلسفة والتي يهاكي حرية التعبير دون تدخل من الراوي

«العلم» وفي هذه الحالة يكون الطفل هو نفسه الراوي الذي يقوم بعملية السرد وهذا هو إلى الفرق الرئيسي والأساسي الذي يفرق بين نفس الطفولة الكيفية أو التي في بدايات «السيرة الذاتية» أو نفس الطفولة الذي أصبح يعقل الآن في الأدب الأوروبي قصصنا، لوهاً أنبهاً جيداً ومختلفاً عن السيرة الذاتية. حيث للنشر هذا الفروع من الكتابة في نهاية القرن ١٩ والقرن ٢٠ في أوروبا وبناء على ذلك نفس نأخذ إلى أنه كلما توجد فروغ بالطفل من خلال مسووت وجهة نظره. كل هناك نفس طفولة وكلما تفصلت رؤية الراوي ومسووت من الطفل ويظهر في هذه الحالة الراوي الفروع. العلم مختلفاً عن الطفل لم يعد هناك نفس طفولة ينحس الذي فضاء ولكن نفس يتناول صورة طفل في شكل

تقليدي ولا يهاكي الفروع التي خرجنا في بداية مقالنا، لأننا إلى تحليل وضعية الراوي داخل النص وتحليل «وجهة النظر» القائمة في النص لأننا نأخذ أنها مسووت نأخذنا كثيراً في تصديق الفروع

# بين السيرة الذاتية وقص الطفولة

## نهر أبو سديرة

بالملة مصرية - جامعة القاهرة

الأمي الذي ينتمي إليه المرء الأول من الأيام.

ومصطلح وجهة النظر، هو ترجمة للكلمة الإنجليزية "Point of view" والذي كان أول من استخدمه هنري جيمس Henry James في القرن التاسع عشر، ومصطلح وجهة النظر، يعنى في مجال النقد الروائي: العلاقة بين الراوي والقرئ وموضوع الرواية. ويعنى بشكل أساسي وأكثر ترميزاً، منظور الشخصية، سواء أكانت الشخصية، شخصية الراوي أو الشخصية الرئيسية داخل العمل في حالة قيامها بدور الراوي. وهذا يعني أنها تساؤل مهم: إذا كان الراوي ذاته هو صاحب وجهة النظر، فإلى أي مدى يحق له أن يقدم العالم الداخلي الذي يحلقه لمجانب القارئ، ويخلق على الأحداث وهي رؤية في أمور قد تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع الرواية، أو قد لا تتصل بشكل مباشر؟

وهذا يقسم لنا ج. جيمس إلى ١٠ تصنيفات مختلفة لوجهة النظر، وفي مصدر التسلسل بين المؤلف والقرئ والشخصية، كما أنها تعد وصفاً للرواية

داخل العمل. كذلك وصفاً للمؤلف والتسلسل المتحد له وفي من حلاته بعد في نفس.

في تلك أولاً وجهة نظر الراوي. واللامبالاة للمؤلف والمؤلفين. والتسلسلات وهي رؤية الراوي. كئي المصور أو ما يسمى بتقنية رؤية من تحت.

تانياً: وجهة النظر الفعلية الأحادية. المحدودة. لشخصية

أو ما يسمى بالوعي المركزي. وهي رؤية الراوي الشخصية وتعد أن ما يتفق عليها بهون: رؤية مع الشخصية.

ثالثاً: وجهة النظر: الكاميرا. وهي رؤية الكاميرا وتكون من الخارج فهي تقدم لنا وصفاً للأشياء الخارجية في تلك الكاميرا الكامل وتكون تدخل الراوي.

وخلق عيشها أيضاً رؤية من الخارج.

في اختيار المؤلف بين وجهات النظر المختلفة وبين هذه الرؤى المختلفة يرجع إلى اختياره درجة معينة من العمومية

والاختلاف من الشخصيات أو اختياره قاعة مدافعة ما أو حتى العمومية بالنسبة للشخصيات. على صعيد المثال فإن وجهة النظر الأولى تعطي الراوي الحق والقدرة في استخدام أحداث الشخصية، ووجهة النظر الثانية تتيح وتسمح للراوي بالانحدار مع الشخصية والأخلاق على سائرها والتخل إلى أهدافها ولكنها لا تسمح للراوي بحكم أفكار الشخصيات الأخرى. وفي هذه الحالة تكون الرؤية بالشمسية للشخصيات الأخرى رؤية من الخارج. أما في الحالة الثالثة فإن الراوي لا يبعد إلى معنى أي من الشخصيات ويكتمر بالحيادية (حيادية الكاميرا). ويرى Camus أن وجهة نظر الراوي في هذه الشخصيات الثلاثية: نظرية شاملاً في السرور بالحدث النص بالشخصيات مع ويضمن هذه الرؤى هيبة Point of view variable or multiple) وإلى كئي تلك يصعب تصنيفها، وإلى هذه الاستطوانات ذات التسلسل المتعددة تؤدي إلى خلق تأثيرات (effets) متعددة خاصة بخروج فهمي معين كما أنها مرتبطة بأحداث جماليات معينة للفن esthétiques وهو

ما منجده في الصور الأولى من الأيام  
لغة حسن.

وبعداً نصلها للأيام مطرح المنازل  
المهم: من هو صاحب وجهة النظر في  
الأيام؟ هل هو الراوي أم المؤلف أم  
الطل / قصي؟

في الصور الأولى من الأيام، يتبين  
شكل عام وجهات نظر متعددة  
ومختلفة.

عالمياً ما يكون الراوي هو صاحب  
وجهة النظر المهيمنة في النص، وقبل  
ما تتعد وجهة نظر الراوي بوجهة نظر  
الشخصية الرئيسية (القديس / القصي)  
وبالأحرار ما تظهر وجهة نظر تخلق مستقلة  
أو سحر عن وجهة نظر وبطيرة الراوي  
العلم.

وجاء رأي شكوي المبعوثون ليدور  
من هذه الملاحظة التالية:

ونقل أبرز صفة مميزة لراوي  
الأيام، أنه كثر العلم والحضور  
فنحن نجد بصاحب البطل كثر  
له: هاشم لحظة ولادة النص ١٠٠١  
إن سلطان الراوي عند في الزمان  
والمكان أما كونه علمياً محققاً بكل  
شبه فمميز في إلمامه بما طرأ  
من مشاهير القصي ١٠٠١، فإن  
الراوي يوضح ما كتبه القصي من  
أسواره (١)

ونحاول في تحليلنا للنص أن نجد  
وعدد قوامع النصبة التي تظهر فيها  
هيمنة الراوي على وجهة نظر البطل  
والعناصر الأخرى التي تتحدث فيها  
وجهة نظر الراوي بوجهة نظر البطل.

ملا اللحظة الأولى لقراءتنا للأيام  
يتردى لتألفنا أن الراوي يحاول إيهام  
القارئ بأنه منفصل ومستقل عن  
التحسية الرئيسية «النفس» (قصي)  
ونكث بالاستعمال صيغ المالك، وعند

## أيام طه حسين

للمشقة وإلى التكرار ويتضح ذلك حين  
بأني بمثل استثنائية:

«فكنت تنهي إلى لغة عزمها حين  
تحدثت به القصي» (الأيام ص ٤)

دور على نفسه أولاً من الخيال لم  
تبع له إلا بعد أن جاور الصائفة  
والعشرون (الأيام ص ٢٠) يبدأ بذلك  
حين سافر إلى أوروبا أول مرة، فتكلم  
قريب وليس أن يلعب إلى ملادة الضيقة،  
فكان يحس إليه الطعام في عرقته. ثم  
وصل إلى فرنسا فكانت قاعدته هنا بين  
في خلق أو في أسرة أن يحس إليه  
الطعام في عرقته (١٠٠٠)، ولم يترك هذه  
العادة إلا حين غلب قريته، فأخرجته  
من خلقت كثيرة على قد أمها، (الأيام  
ص ٢٢).

وبلاحظ هنا أن هناك تلميحاً في  
منه البردية وذلك ليدّ بطل بالواقع  
والأحداث ذات الاستدلال النفسي الفاضل  
في حياته، كما يؤكد على وجود الراوي  
العلم بطولته القلي ويستعمله وما صوف  
بحث فيه، وتكون وجهة نظر الراوي هنا  
مستقلة عن رؤية القصي وصهيمنة  
عليها.

بحاول الراوي طوال الوقت أن يوحى  
للقارئ أن رؤيته لتطابق مع رؤية البطل  
وإن كان ذلك لم ينع كونه مهيماً على  
النص ونكث على مسير لثقال من  
خلال قيامه بالترجمة التي يطلق عليها  
السلاست (Genèse) (وطه  
قسطوم) أو (fonction de régime):  
باحل العمل، فهو يحرص كل حرص  
على استغلال أسلوب بلاغية صورية تؤكد  
وجود أثر فاعل حتى يستعمل هذه  
الأساليب البلاغية الصنع والى خلق  
الإيقاع الداخلي للنص. مثلاً حتى ذلك  
الاستعمال للصيغة التي نسمي في اللغة  
العرية بـ «مستعمل» أو ما يطلق عليه  
سلاح فصل «نقطة التفات» (١٧) في ما

اللغة الأولى أيضاً يقدم لنا الراوي نفسه  
في صورة رام عليهم بكل شيء حاضر  
حضوراً كلياً ومطلق على كل شيء حتى  
وكأنه يسكن شخصية البطل ويضمها  
بن ويسكن تلكه ومث عره. فهو يعلم ما  
«يكره، فيطرح / التحمل وما لا يسكن، وما  
«يكره يتكره، حتى إنه يفتد إلى بكثرة  
البطل وعقده البطل، ومع ما يب على  
جميع المسودة البطل للراوية، ونسب  
أمن به وعنه «فتد التي» هو تلك الوقت  
خواء فيه شيء من الترد الخليل الذي لم  
سحب به حرارة الشمس» (الأيام ص ٣)

كما أنه يعلم ما يحب للقصي وما  
يكره وفي أي شيء يفكر:

«ثم يتذكر أنه كان يحب الخروج من  
الدار إذا غربت الشمس ونمشت الناس،  
فيمتد على فصب هذا الصباح مفكر  
مفرق في التفكير» (الأيام ص ٤).

«كسكن يكره في أيام مكتسوف  
الوجه» (الأيام ص ٢).

ولا يلو لراوي جهداً في أن يؤكد  
للقارئ علمه بكل شيء ليس في حياة  
الحل المعاصرة ولكنه يندرق المستقل،  
مستغل القصي وذلك في بداية النص،  
وقبل أن يقدم للقارئ في القراءة فهو  
يؤكد مصامته وملازمته لتحت مد

تفصيل لتسميته بـ «الارمسة في أول تكلام».

«ولم يكن يُقصد أن هذا المرحل منطوق بحيث يستطيع الشاب النشط أن يلبس من إحدى قماصتين فيلبغ الأخرى».

«ولم يكن يُقصد أن حياة الناس والتميز والتميز - لتصل من وراء هذه القفا على نحو ما هي من نوبها».

«ولم يكن يُقصد أن الروح يستطيع أن يهبط هذه القفا معقدة دون أن يلبس الله إلهه».

«لم يكن يُقصد أن الماء ينفطع من حين إلى حين من هذه القفا» (١٠).

«ولم يكن يُقصد هذا كله» (الأيام من ١١).

أو في الفصل الثامن عشر:

«من ذلك اليوم استقر المزمع لتسليق في هذه الدار» (١٠).

«من ذلك اليوم تعود للشبح إلى يلبس إلى عدله ولا إلى عشقه حتى يذكر له» (١٠).

«من ذلك اليوم تعودت هذه الأسرة أن تعود السيل إلى مقر المولى من حين إلى حين» (١٠).

«من ذلك اليوم يكرت نسبة سينا دعراً تاماً» (١٠).

(الأيام من ١٣٥)

كذلك انفصال الزوى من موضوع إلى امر تون صهيد القارى لهذا الانفصال وعيون تفهم لكي يحو عن رأى حاسم به أو لكي يهوى حكمة ما

أو لكي يفهم بعض القامات يشل أحد الموصحات التي تهو وهذا ما يفهم به الزوى وهو ما يسميه Genette بالمتنفس «الأبدى لوجهة» (Homon) أو «الزوى لا يتردد في أن

يفهم حاتم لنفسه ليقدم تظلمة له محاولاً إنزاله القارئ معه في تفكيره:

«ولكن لاكرة الأملق هزينة، أو قل إلى لاكرة الإنسان هزينة حين يحاول استعرس حروفه الطفولة» (الأيام من ١٥).

«في البحر قبحر حتى أن ينام قبله» (الأيام من ١٦٩).



علي حسن

في الإنسان بظلمه حتى اليوم» (الأيام من ٢٨).

وهذا يبدو الانفصال بين وجهة نظر الزوى ووجهة نظر الطفل، وأساساً جانباً للكون وجهة نظر هي السكينة، ولكن تختل وجهة نظر الطفل ويظل صوت الزوى الغم ويحدث صوت الطفل حتى يحدث في هذه القفا.

وتتوالى الأمثلة التي تشير إلى وجود الزوى الغم المسيطر على الشخصية الرئيسية، هذا الصبي، والتي بعد نموذجاً للتفرقة بين «وعى الزوى» والبالغ، وهو الطفل، ويوجد التمييز بين نفس الطفولة بين المصنوع ونفس التقيد المرتبط بالسيرورة الثقافية، وذلك من خلال اهتمام الزوى بقرنه: فهو يقدم أنه تشرح «التوضيح ليزول أي نفس أو خصوصاً من صحتهم، ويظهر ذلك حين يقول: «وكنى» أصلاً، قد تعود حتى يفلح الكتاب أن يلبس عصاه، أو يعماره ليق «دقيقته» (الأيام من ٣٠) ويخرج صاحبها من لسطرة صكتن الزوى صحتراً يهتد، ومضى في طريقه حتى وصل إلى تكرار (أو تكرار: حجرة في البيت كانت لتصور فيها قلوب الطمأنينة» (الأيام من ٥٩).

فهو إلى حارس على إيهام المفاهيم تقزته، كما أنه لا يتردد في أن يهوى الأمثلة أو يستشهد بنماذج مماثلة لتجارب مع حالته، وذلك حين يقدم بالاستدعاء حائلة تاريخية ليستشهد بها وهي قصة أبي العلاء المعري.

وتعاقبه هذه المماثلة على أن يفهم نظراً من أنشور أبي العلاء حق الفهم. ذلك أن أبا العلاء كمال يفسر في كنهه حتى على ضاحكه؟ فقد كمل بأكل في نطق (١٠٠) فهم صامعنا هذه الأطوار من حياة أبي العلاء حق الفهم، لأنه رأى نفسه فيها» (الأيام من ٢١).

والقوة الثانية بعد أن بدأ الاستعداد  
بعض من استراتيجيات التمييز، فالقوى لم  
يقرأ أنا القلاء (لا وهو كبحر، ومرة أخرى  
بندرجل، وهي القوي، قاتع من وهي  
الطفل. ليست الأحداث وإنما القارئ  
محمطاً بذلك التمييز القوي العنصر  
تسود فارتحاً بذلك ملكتها كثر في  
النس.

ويؤكد أن القوي استراتيجيات وجهه  
طوره من وجهة نظر الطفل وذلك حين  
يرفع صوت القوي صاعكاً وصاعراً  
ومثلها من سيدة ثرة ومن العريضة  
ثرة ومن الأثمة ثرة أخرى.

مبدأ من هذا كله أن سجدنا كان  
بري صوته حيلاً، وما يترى صاعكاً في  
الله خلق صوته فبح من صوته، وما قرأ  
صاعكاً قول الله عز وجل: **فإن أباك**  
**الأصوات لصوت المميز، إلا ذكر سيدة**  
**الأيام من ٣٩.**

ومنهم هذا التثبيح (١٠٠) الذي كان  
في أول أمه حثارة (الأيام من ٨٥).  
وتلك الأكلة أو ما أقره ما الأكلة ؟  
وحسبك أن سجدنا لا يخطئ منها جزءاً  
من ٢٢.

هذه القوية الصاعدة من الأثمة،  
تتخذ لطيفة السجدة بالمثل المتكئة  
بما يحدث وما حدث في حاسي فصل  
لا تصدح إلا من ولم يقع صاحب لونه  
الصدرة على إصفر الأحكام وعلى القدر  
عنداً بعد ذلك إلى تعبير الترفع، وما كان  
في إبطار هذا نفس ليلعاده من طهونه  
النس ومعمراً من وجهة نظره الخاصة.

ومع الفصل الرابع عشر والعاش  
عشر والعاش عشر بتسجل الاختلال  
لنظام بين رؤية القوي ورؤية الطفل،  
ولذلك حين يقرأ القوي إلى الاستغناء  
في حيلته من مكانة النماء في القوية  
والشيوخ وعلم الصبر والطلاسم وحلته

## قيام طه حسين

قريب، لا يكتفى القوي بتلك التهجئة  
على النفس وعلى رؤية الطفل، ولكنه  
لا يكتفى ولا يتوقف في أن يسطر ملغته  
على رؤية التخصيصات. فهو يتولى مع  
وجهة نظر التخصيصات ويزوده أفعالاً  
خلال حركته للأحداث. وفي هذه الحالة  
يكون وجهه نظر من **السلوك**، وذلك  
حين **يتم لنا ملغته وأفعالاً يكون مركزه**  
**١٠٠٠**، ومن ١١ حوس من ١٢،  
لنات التخصيصات.

ومن لف أحد المصاحبة بـ ١٠٠٠  
و ١٠٠٠ من الصا ١٠٠٠، ١٠٠٠  
في ١٠٠

بما لقوته قارئاً في المسك  
وما فيه فحيتت بالكلية.  
ولما ألبه فقال في صوت هادئ  
عزير، أما هكذا نأخذ القصة يا بني، أما  
هو لم يعرف كيف نفس ليلته.  
الأيام من ١٩، ٢٠.

يرى شكوى التخصيصات في هذا  
المصدر أن: **يحدث في الأيام كل الكلام**  
**في لم نقل صوغاً، كما أن التخصيصات**  
**الأخرى طقت طائفة القوي لم يكتفا**  
**من الكلام تتحدث حديثاً يسمى طوقت**  
**أخرى من شخصية الصبي (١٤) وقبلها ما**  
**بممازل القوي أن يتحدد بالتخصيصات**

الترجمة (الطفل) وفي هذه الحالة يقرأ  
في وجهة نظر الداخلية، أو الأختيارية  
(أو القوية مع الشخصية) ونكون إلى  
وجهة نظر القوي من وجهة نظر  
التخصيص.

ويحاول القوي في هذا المقام أن  
يتخلص شخصية الطفل أو أن يمسك،  
وعنه، يشعر بما يشعر به الطفل ويطلق  
على نفسه ويظهر ما يتورق في هذه  
بوكلى يشعر بأن له من بين هذا العدد  
العدد من الشاب والأطفال مكاناً خاصاً  
يشترك من مكان أخته وأخوته الأيام  
من ١٧، **مفاد نص أن تعبه من نفس**  
**فحسباً عليه (١٠٠) وأما في أنه يترى**  
**لأخوته وأخوات في أثناء تفرغها عليه،**  
**١٨**

وقد صاعداً في مكانه لا يترك في  
الغداً ولا الصبا كان، ولما يترك في  
صدرة سجدنا على الكعبة، من ٩٢.

لعل الطفل يترى إلى القوي بما يشعر  
وعندها يفكر، أما القوي فيجيب القارئ  
بسرار الطفل ولا يخطئ عليه شيئاً، ولكنه  
لا يخطئ الطفل الشخصية التخصيصية  
فرصة التعبير عن نصها بها من خلال  
الأسلوب الصائر، والتخصيصات لتتو صاعداً  
لوقت في لم يكن كل الوقت صاعداً،  
ولا يعنى فرصة على القارئ أو القوي  
له فرصة الاستفاح أو التلويح فهو يقدم  
تصيراً لكل شيء.

وفي صوغه أخرى يحاول القوي  
تقريباً أن يتوحد مع الطفل وذلك  
بالتخلص من الأسلوب غير الصائر وهو أسلوب  
يخرج بين الأسلوب الصائر وبين الأسلوب  
غير الصائر ويخرج عنه التهام والتصاهر  
صوت القوي وصوت الطفل (وحيث هذا  
صوت الطفل) بحيث يندخل الأمر على  
القارئ فلا يملك من التخصيص أو التعبير

بين صورت الزلوى وصورت الشخصية،  
فهذه إن وكلتاهما شخص واحد.

(١٠٠) أكل هذا المكان؟ أكان يذوقه؟  
لحق أنه لا يذوق ذلك إلا في شموله -  
الأيام من ١٧.

مما له لا يطلق لسانه في الزمان،  
ولكن بينه وبين السفر إلى الفكرة إلا  
شهر واحد؟ ألم يكن الشبح قد أقسم ألا  
يعود القسي إلى الكتف الأيمن من ٢٤.

إن فإن استخدام الأسلوب فهو  
المتنوع الجيد يتيح للزوى أن يتوجه  
بالنظر ويكون وجهة النظر هنا داخلية  
(أي مع الشخصية) ونلاحظ هنا أن  
وجهة النظر - الداخلية تتبع للزوى مرة  
أخرى للبطلة على البطل (١).

ولنلاحظ نلاحظ أيضاً من خلال قراءتنا  
نلاحظ أن هناك دائماً مراوحة بين امتياز  
الزوى الامتياز بالشخصية وبين انفصاله  
عنها وتأكيده على استقلاله عنها وإعلاءه  
بسط سلطانه على القسي.

ولذلك مما يستدرك للزوى بأنه  
لا يعرف سوى ما يمر إليه القسي أو ما  
يتذكر له وأنه لا يستطيع أن يطلع على  
أكثر مما يقوله القسي فينتقل موقفاً  
وربما للمرة الأولى عن موقفه وسيطرته  
على وهي القسي دائماً فلا يستطيع إلا  
أن أقدم لك بما يتذكر القسي، الأيام  
من ١٥٩. ونلاحظ هنا استخداماً لأول  
مرة صيغة التثنية لأنه وأنه يتشارك  
القسي حرية يتلها على ما يدور  
بنفسه وهو تشارك ما يفعل ذلك، ويلاحظ  
الزوى ثانية على أنه يستمد ليداره من  
البطل، وقد أقسم لي بعد أنه لن يتفكر في  
حد ذلك اليوم. الأيام من ١٤٤. يقضي  
راوى الأيام وجهة نظر أخرى وهي ما  
سبق أن قدناها باسم وجهة النظر -  
الكاميرة. وهي التي نلاحظ أن تقدم وصفاً

حياتياً للأشياء وللأشخاص، يقدم في  
هذه الحالة وصفاً لشخص واحد وهو في  
مبدأ ذلك يلتزم الحيادية ويقدم وصفاً  
دقيقاً فينتقل متدرجاً من جزء إلى جزء،  
حريصاً على التوازن والقدرة على  
الصورة والتي تشكل المشهد الواحد وهو  
ما يتكرنا بالوصف الذي كلى يقدمه  
الزوى في مقام يولفنى مشهد استخدام  
الأخ وهو وجهه المصور الاحتفالات  
الدينية: القسي القوي القوي له  
الدينية. ولقد هنا اليوم عظمة حصرية.  
وأقوى على كنفه شالا من التكميز. وأنه  
تصور وتكون التكميز. وأنه يخرج ويخرج  
جزلاى مصطرباً حتى إذا لم تقضى من  
ربه ومكانه ما كان يريد. خرج إلى قوس  
بنتظره بالتساوي، وأنا رجسك بمسؤوله  
فيصعوبة على المرح. وأنا قوم يتكلمه  
من بين ومن شمل، وأطرون مشوي  
من حلقه. وأنا القليل نطلق في الحساء.  
لذا التمايز بين ٢٠٠ - الف من ٧٠.

١٠٤. و قد حربية في الحرس  
في شمل والتزيين وتشرح متصفاً قسده  
في الوصف وهو ما يدل عليه التفسير،  
الحمل وبدايتها يقضي القارئ، إننا،  
وبذلك التحدث الاستفك من جزلية إلى  
أخرى (كما نلاحظ القاسم) داخل المشهد  
الواحد وهو ما يدل على وجود زلوى  
صور دقيق خلف هذه الكاميرا.

ولكن بعد هذه المقارنة للمعين  
بوجهات النظر، المتعددة داخل أيام حله  
هصون نصل إلى النتيجة التي توصل  
إليها النقد Grotz وهي أن العمل  
الأدبي لا يتبنى وجهة نظر واحدة بعونها  
ولكنه يتصنع بوجهات نظره متعددة  
Multiple ومتغيرة variable وهو ما  
يشير القسي الأدبي ويرجع ذلك إلى  
الاحتفالات التي يقوم بها المؤلف  
لتحقيق تأثيرات جمالية معينة.

كانت وجهة النظر المتلدة في الأيام  
هي وجهة نظر الراوى البالغ الذي كلى  
يقوم أساساً بعملية السرد واستغلاله من  
البطل حله وأرباً حليماً حليماً حليماً  
كلها بأسطاً سلطانه على القسي مستخدماً  
بالنظر والقارئ معاً. هو سلطان كشفت  
هذه الوظائف التي استطاع بها وهي  
عملية السرد، والتفريق والشرح والتفسير.  
فهو يتدخل في الكتابة ويحدد سرانف  
ويتقل أحياناً قسمة ويحرم عن أفكاره  
الدينية شيئاً بالتأويل أيضاً فهو يقدم له  
كل ما يحتاجه من أثير ولا يترك فرصة  
للاستنتاج أو التأويل.

ولا يقضي أن السرد في أن وصفي  
الزوى تكون مختلفة في الفصل الأخير  
(الفصل ٩٠) ويرجع هذا الاختلاف إلى  
التمييز في الرصعة السردية، حيث نجد  
أن هناك شخصاً آخر يظل حله للزوى  
بصرته إلى البطل، وهذا الشخص هو  
الابنة. (وتفصيل المشوي يحتاج إلى  
تحليل مستفيض نظراً لوجود كثير من  
الاختلافات المتطيلة بالوصفية السردية).  
وسنخلص إلى أن الزوى في الأيام  
وموضوع السرد (البطل) القليل  
متفصلان. ولأن لكل واحد منهما علاج  
مميز ووظائف يستطيع بها، ولكل منهما  
وجهة نظر مختلفة عن الآخر. كما أن  
الزوى ينعكس ويقلب بعض الأحداث  
وأحداثها يمكن لموقع المتقلب والآخر  
يعيش الأحداث ويعرضها لنا من خلال  
الخطاب. ولكنهما أيضاً متفصلان  
متكاملان في موضوع أخرى. وذلك لما  
فرسته السيرة الذاتية من امتياز ضروري  
بين الزوى وبين البطل. وكما نلاحظ البطل  
وتكشفت شخصيته لمسيح قريباً من  
الزوى إلى حد التطابق.

ونحاول أن الإجابة عن السؤال الذي  
طرحناه في بداية مقالنا فندرس إلى أن

Le Règne de  
L'homme et les animaux  
des Plantes et des Minéraux  
Museum des Sciences  
Naturalis, Amsterdam  
1791

Plaque d'argent de la  
Maison de la

Chambre de la  
Maison de la

6. شكري المبرور: سيرة الفيلسوف، سيرة الفيلسوف  
السيرة الذاتية في كنف الأيام لطف جعفر  
موسى، دار الفنون للنشر، سنة ١٩٩٧  
٢٨٤ ص

7. صلاح جعفر: السيرة السيرة في السيرة  
السيرة، السيرة السيرة، السيرة السيرة  
السيرة السيرة، السيرة السيرة، السيرة السيرة  
١٩٩٤ ص

8. شكري المبرور: السيرة السيرة في السيرة

طفل محترماً رويته كعامة جنأ ولطفه  
كعامة وأفكته وألمسه من تنطق  
صانم ثلوي القلق التعليم، وهو ما يظهر  
على صيقل المثال في دروسها زعمارة  
لأدوار القسرات وهكذا فقد بدأ طه  
هسين موحاً أدبياً جديداً لم تكن ملامحه  
قد اكتشفت بعد من خلال التطويرات  
القصية، ولطفه لم يكن يطم أنه سيصبح  
رائداً لهذا النوع الأدبي الجديد والسعي  
إلى (فلس الطولية) ●

#### الهوامش

١. طه حسين، الأيام، ط ١٩٩٠، دار الفنون،

الطبعة

٢. دار الفنون، القاهرة ١٩٩٥

٣. دار الفنون، القاهرة، سنة ١٩٩٧

ككتاب «الأيام» لطفه حسين يذهب إلى  
فلس الطولية في شكله التقني حيث إنه  
فلس يقوم به ولو بالغ ويصبح يحكي فيه  
طموحه، وعنده ما يكون هذا النوع من  
الفلس جزءاً من السيرة الذاتية الكاملة  
التي تتناول المراحل المصرية المختلفة  
بأبوابها العزلة الثاني عن مرحلة الشباب،  
ثم الجزء الثالث عن مرحلة الكهولة،  
يكون غالباً ثلوي القلق هو الذي يقوم  
بكتابة السيرة دون أن يظهر صوت الطفل  
أو وجهة نظره إلا من خلال صوت  
الراوي وزاوية، وعلى الرغم من ذلك  
يستطيع أن يقول في كتاب «الأيام» لطفه  
هسين بعد مئة سنة موهبة لما سيصبح  
عنه نفس الطولية العربية فيما بعد  
بمناهج العنيت، وهو نفس يقوم بصوت



القلم : مدير التحرير

والسجنية يقرنها بسعيه الدائب من أجل  
إعلاء الرسالة الإنسانية للمسرح وتوظيف  
المسرح في خدمة الثورة والتغيير  
الميلاني - الاجتماعي - الاقتصادي نحو  
الأفضل

وإن يسمى الفريد فرج من أجل  
التحديث الواعي والجاد قد أسفر  
عن اختيار أكثر الأساليب والأشكال جدوى  
وطوعية لتجديد الإنسان والثورة  
والإسهام في التحولات الجذرية فجاءت  
مسيرته - الفن والزيوتون - بداية مرحلة  
في المسرح السيلسي وتطوراً طليحياً  
لأنوائيه الإبداعية في كتابة الدراما  
واستهلاً بالاعلامية في استيعاب  
واستهلاك نظرية المسرح السجنية.

المصادر والمراجع :

- ( ١ ) د. صبر مهران ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ،  
القاهرة ص ٨٩ ( فصل انراج بيلزبروك مسرحية  
بيتر فليس - ماركس - في نيويورك )
- ( ٢ ) ( ٣ ) مجلة - المسرح - المصرية العدد ( ٢٩ ) يناير  
١٩٧٠
- ( ٤ ) ( ٥ ) مجلة - المسرح والميلان - المصرية العدد ( ٥ )  
أبريل ١٩٦٨ ، حوار مع الفريد فرج حول قضايا الفن  
والمسرح
- ( ٦ ) ( ٧ ) و ( ٨ ) و ( ٩ ) مجلة - المسرح - المصرية العدد ( ٧٢ )  
مايو - يونيو ١٩٧٠ ، لطيفة الزيتون - المسرح المصري  
في شهر - ص ١٤ - ١٩
- ( ١٠ ) د. محمود أمين العالم ، الوجه والفتاح في مسرحنا  
العربي المعاصر ، دار الادب - بيروت ١٩٧٣
- ص ٢٤٥
- ( ١١ ) و ( ١٢ ) و ( ١٣ ) و ( ١٤ ) و ( ١٥ ) و ( ١٦ ) مجلة - المسرح -  
المصرية العدد ( ٢٩ ) يناير ١٩٧٠ نص مسرحية - الفن  
والزيوتون -
- ( ١٧ ) د. محمود أمين العالم ، الوجه والفتاح في مسرحنا  
العربي المعاصر ( مصدر سابق )
- ( ١٨ ) مجلة - المسرح - المصرية العدد ( ٢٩ ) يناير ١٩٧٠  
نص مسرحية - الفن والزيوتون - مصدر سابق
- ( ١٩ ) و ( ٢٠ ) و ( ٢١ ) و ( ٢٢ ) مجلة - المسرح - المصرية  
العدد ( ٧٢ ) - مايو - يونيو ١٩٧٠ - د. لطيفة الزيتون  
، مسرحية الفن والزيوتون - مصدر سابق
- ( ٢٣ ) و ( ٢٤ ) و ( ٢٥ ) مجلة - المسرح - المصرية العدد ( ٢٩ )  
يناير ١٩٧٠ مقدمة مسرحية الفن والزيوتون
- ( ٢٦ ) د. محمود أمين العالم ، الوجه والفتاح في مسرحنا  
العربي المعاصر - مصدر سابق
- ( ٢٧ ) مجلة - الفصول - ليلك اللامي - العدد الثالث  
( أبريل - يونيو - مايو ١٩٨٢ مجلة العدد رقم  
١ - المسرح الحي مسرح سيلبي ص ١٤٣ - ١٤٩ )

## السيرة الذاتية

## في الادب العربي

### ترجمة:

### عزيز عما نونيل كوركيس

يزخر الأدب العربي الحديث (شابه في هذا  
شان الآداب الأخرى المعاصرة له) بالذكريات  
الشخصية ميبداً بذلك دوق الجمهور القاري -  
وسوفه لهذا النوع من إنتاج الأدبي<sup>(١)</sup> وعلى  
صوء هذه الظاهرة فانه لغريب ان نجد مجرد  
عدد قليل جداً من المراجع الذاتية ويبدو بان  
المصطلح الفني ذاته مترجمة / صغيرة دائية  
صياغة حديثة<sup>(٢)</sup> ولم يستقر لحد الآن نهائياً ،  
كما لم يستخذه اي نموذج لهذا الجنس  
الادبي حسب معلوماتي استخداماً كاملاً  
وهذا فان جرجي زيدان ، مؤلف اقدم ترجمة  
دائية ( ١٩٠٨ ) نشرت بعد ذلك بسنتين ( سنة ) في  
هذا القرن ، اشار اليها بـ « صغيرة حياتي »<sup>(٣)</sup>  
ديماً لا يعطي طه حسين اي تصنيف الفنة  
للتأجيل ( نشر الجزء الأول منه في  
١٩٠٦ - ١٩٢٧ ) في حين يستخدم سلامة  
موسى المصطلحين كليهما ، ترجمة ، و « سيرة » ،  
بصورة استيعابية نوعاً ما في تصديره  
لترجمته الذاتية ( ١٩٤٧ ) لكنه يفصل الآخر  
ويستخدم احمد امين مصطلحاً فنياً مرة  
واحدة فقط - ( ترجمة حياتي ) ، مفضلاً  
عنوان الكتاب ، « حياتي » بدلا من ذلك في  
التصدير ( ١٩٥٠ ) اما ميخائيل نعيمة فقد  
امتنع عن استخدام اي مصطلح وكتابه  
( ١٩٥٩ ) يجعل عنواناً ثانوياً ، « حكاية العمر »  
الذي يبدو انه يتخلو من اي معنى فني

ان قلة كتابات التراجم الذاتية ليدو امرا  
مجراً ، نظراً لوجودها خلال العصور  
الوسطى<sup>(٤)</sup> ويمكن ان يفسر الانقراض الى  
مصطلح خاص بحقيقة ان المؤلفين لم يروا

كتبتهم تختلف اي اختلاف عن التراجم  
الذاتية المألوفة ان مجرد وجود كتابات كهده  
يمسح وجهة النظر ( الأوروبية المركزية )  
Europocentric لاحد طلاب هذا الجنس  
الادبي ، جي - كزendorf G. من ، ان  
الترجمة الذاتية تلك لا يمكن ان تروى خارج  
مطلق متعلقتا الثقافية ، وقد يذهب المرء الى  
امها تعتبر عن اهتمام خاص بالرجل الغربي<sup>(٥)</sup>

والمصووص التي ستعالج هذا تعود الى  
المؤلفين الذين مركزهم في الفترة الأولى . وقد  
ظهروا على مدى السنين سمة الأولى من هذا  
القرن وباستثناء ميخائيل نعيمة ، فان  
جميع المؤلفين شخصيات شسمية بارزة وليس  
كثراً محترفين فحسب ، عالجوا مجموعة  
واسعة من الموضوعات . ويبدو ان جميعهم  
قد اهتموا باستخدام تعبير ( ن فري ) N. Fryc  
بدافع لم يميز عن ذلك الذي يولد القصص  
الخيالي ، مكوناً هكذا الشكل الاعترافي  
للقصص الخيالي<sup>(٦)</sup>

ولكن قبل الاعلان في وجهات نظر المؤلفين ما  
اذا كانوا يكتبون القصص الخيالي ام لا فقد  
يكون من المفيد الاشارة الى ما يمكن وراء هذا  
الهاجس فلا بد لكل كاتب سيرة ان يكون قد  
امتلك نوعاً من الظاهر وراء قراره<sup>(٧)</sup> باختيار  
العالم عن نفسه . ويرى حي ستاروبسكي  
وحوب ان يطرا « تغيير متطرف ماء » في حياة  
المؤلف يدفعه للقيام بذلك وهو يستطرد في سرد  
الاحتمالات « النحول » ، « الدخول الى حياة  
حديثة وعمل اللطف ( النعمة ) » ويبدو هذا  
التحديد شرطاً صارماً جداً ، ثم ان الباحث  
يناقض نفسه حيث ذكر في صفحة سابقة

يست السيرة الذاتية بالتاكيد جنساً ادبياً  
دا شرطاً قاسية فهو ( الحسر ) يتطلب  
مجرد تحقيق بعض الظروف امكنة ، الظروف  
التي هي حياتية في الدرجة الأولى (و ثقافية)  
ان تكون التجربة الشخصية مع حر وان تمنح  
الفرصة من اجل العلاقة المختصة بشخص آخر<sup>(٨)</sup>

ان حاشاً من الجوانب التي تجعل السيرة  
الذاتية جنساً ادبياً مستقلاً يفترض مسبقاً بان  
يكون كل من الفاعل والمفعول به ، انا ، ( او مثلاً  
عثر عها احمد امين - انا العارض  
والمعروض )<sup>(٩)</sup> وهو شرط تقديم تجربة المرء  
الشخصية ، تحول المرء الداخلي فكاتب  
الترجمة الذاتية يروى انا ما قد حدث له في  
الفترة الزمنية المعينة وكيف انه قد غير نفسه  
ليصبح ذاته الحالية

ان نظرة عن كثب الى مقول المؤلفين « عرب  
نمين مجموعة موعة معينة من الحوافر التي  
ما تزال تتماشي ، بتعبير عامة أكثر ، مع

تصريح سقارونيسكي

قحرجي ريدان ترأسل مع أمه من القاهرة بعد أن أرسله إلى بيروت للدراسة . فكثف قصة حياته محققاً بذلك وعداً بما تشير إلى ذلك دراسة حديثة<sup>(١)</sup> ولم يكن غرض ريدان أمونيا خالصاً ، وأذا ما كان الأمر كذلك على حصه كل موجهاً إلى الكثرين من النساب العرب الآخرين الذين كانوا بحلحة إلى مثل صالح يقتنون به في الحياة ولا يعطي هذا النص ، الذي لم يكتمل ونشر بعد موته ، إلا مفتيح غير مباشرة لحل اللغز ، إلا أن جرجي زيدان ، في مواضع أخرى ، عكف معاصريه بوضوح لأنهم قصروا كتاباتهم على تراجم العلماء والجنود والسياسيين . كان يعتقد بأن محتجعه كل في حلحة اعظم إلى التراجم الذاتية للتجار والحرفيين الذين كانوا رجالاً كويوا أنفسهم بأنفسهم ، الذين حققوا ثروتهم أو عظمتهم من خلال جهودهم الخاصة وطريق شرعية . ان من شأن تراجم كهده أن تعطي مثلاً منسباً يحذريه الجيل النشأ مطلقاً كل يؤمن شخصياً بأن (أوسا) واحداً من الخال خير من طس من التعليم<sup>(٢)</sup>

وغني عن القول أن زيدان كان يعتبر نفسه رجلاً كوي نفسه بنفسه ، فقد كان كذلك في الحقيقة . ان سيرة حياته راضية بالشواهد ذات العلاقة ولم يقتصر بنفسه حقاً وهو الذي طوّر نفسه من مساعد طباخ إلى طبيب وأديب محترم ويستلي جرجي زيدان ، السماح بمعلوماته عن خلفيته ، مصدر الهامه المعترف به . لقد كان ذلك كتاب من . سفير مساعدة الذات Sci. Help عرف من خلال ترجمة عربية من قبل يوسف صروف (أسرار النجاح) Secrets of Success ويدعي زيدان انه لم يات على مهنية الكتاب بسبب الهيجان الكبير الذي اثاره في نفسه<sup>(٣)</sup>

وقد تعدّ هذه الإشارة أداة استوئية ولكن حتى مو كل الأمر كذلك فلها تخدم غرضها بصورة جيدة . وقد يفترض دوماً خوف من السيرة كتبت تهدف إلى النشر الاحتمالي في مجلة ريدان (الهلال) ، انظر من انشاءه ، وربما اعظم انجاز له

ان قصة زيدان ذاتها وهو يكتب سيرة حياته لا يمه قد تعتبر من الخطيئات المؤثرة التي تكررت بصورة يورية في ادب القرون الوسطى عن شكل «مايا للامراء»<sup>(٤)</sup> ان صورة كاتب السيرة وهو يكتب قصة حياته عندما يطلب اليه ذلك لتكرر باستمرار في الخلق قيد الملاحظة

ولا يعطي طه حسين اي تفسير او تبرير

لكتاتيه «الايام»<sup>(٥)</sup> عدا نهلية الجراء الثقافي بالذات الذي ظهر بعد عشر سنوات من صدور الجزء الاول (١٩٢٦ - ١٩٢٧) و (١٩٣٩) ويقدم المؤلف للكتاب إلى ابنه الذي يغادر مصر للدراسة في أوروبا

وليمت «الايام» في الحقيقة سيرة ذاتية بلغمي المصري . فالقاص يساوي نفسه مع الموضوع . طلل صغير يمشي فتى ثم رجلاً شاعراً (في الجزء الثالث) ، من خلال الاقسام وهكذا يخاطب ابنه بالذات (في نهاية الجزء الاول) كـ شخصية رئيسية قد اصحت الآن طاعة في السن ان هذا الاسلوب يضع الكتاب نوعاً ما خارج معط التراجم الذاتية الاخرى ، وقد يفسر كذلك على انه تبارك للاعراف السائدة في ذلك الوقت ولندوق الاممي<sup>(٦)</sup> ولعل الفصل اقص عن موضوعه حرطه حسي من شرط توضيح هدفه الرئيس من تأليف الكتاب . وقد يرغب المرء ان يرى في القصة على لسال الشخص الثالث موازنة مع تعليقات القيصه Com-mentaries of Caesar (لاروشفوكو) Rochefoucauld

وقد يكون الدافع الاول لكتابة هذه السيرة اني احسي ، إلى حد كبير ، اني محروك عن المجتمع الذي اعيش فيه . لا افسل معه في عقائده وعو طعه وزياته . وعبدت كون هذه الترجمة التبرير لوقفي مع هذا المجتمع وهو مؤلف الاحتجاج والمعارضة فاذا اكتب هذا كي اسري حسابي مع التاريخ<sup>(٧)</sup>

ويرى سلامة موسى بان ترجمة حياة اي امرئ قد تبرز انما ذات قيمة للمجتمع المحيطون بها ، حتى لو كانت مطاة تحذير وهذا الرأي معني على الافتراض ان المجتمع مسؤول عن سقوط المرء وهكذا فان سيرة حياة اي فرد قد تفيد لتكوين نداء للتحويل المجتمع<sup>(٨)</sup>

وقد ورد ذكر التعبير الاجتماعي من قبل كاتب سيرة آخر . طلل سلامة موسى ، احمد امين ، كعدة لنشر كتابه في (١٩٥٠)

مقيم «نشر» حياتي»<sup>(٩)</sup>

ولكن سرعان ما جيت بأن عصر الاستراطة كاد سرياً من عرجة ، ويتسلي من عرجة عودة واردمت الديمقراطية فبدأت معها ونشرت سلطانها . وتغلقت حتى في الفن والادب<sup>(١٠)</sup>

ويستطرد للثلا

وقد يلعب (الكتاب) قارئاً اليوم ويعين مؤرخاً في القدا<sup>(١١)</sup>

ويعمل كلا الكتاتين بصورة مقصودة من اجل سجل التاريخ حاصلي انفسهما ممران بالتحربة على انهما شخصيتان تاريخيتان وشعيتان . وقد يشك المرء بان يكون الاخير من الاثنين قد الهم لكتابة ترجمة حياة ردا على سلامة موسى المسيحي . ولا احد منهما يذكر لآخر على نحو متميز

وثمة دقع آخر يقدهم مختل مديعة ادي تالمت وغلبته الاجتماعية في تأليف كتاب من التراث المفروض ذاتياً في نفسه في جمال لسال وهو مدفع من قبل قرائه ليكتب عن حياته لانهم يريدون ان يشاطروا تجربته ومعرفته ان حب الفضول لدى قرائه الذي يجداه يمنى اغفاره وانه مرض ذلك الفضول الذي جعله يؤلف سبعون سنة ، واذا يعترف بحق قرائه لان يعرفوا ما يمكن ان يعرفوه عن حياة الكاتب الذي كانوا قد مدوا يعتقدون عليه اعتمادهم على اخ وصديق ورفيق ودليل<sup>(١٢)</sup>

ولمة دواع اخرى ايضا . فهذه الرغبة (التي يصفها مديعة «الانسية») لكي يعيش حياته من جديد ، وسرور في كشف نفسه للقراء ، واتصال مشترك مع قرائه (ما يرج انسلنا ، وحيدا من الناس ، حياته منعكسة في حياتهم ، وحياتهم منعكسة في حياته)<sup>(١٣)</sup>

ورغم اختلاف معين بين المواقف حسما قومت من قبل المؤلفين الذين مرت مناقشتهم ثمة ميرة موحدة يمكن الوقوف عليها بوضوح . قهدف الجميع اعطاء مثال يحذري به فجميع المؤلفين يلقون ويلقون ، (او هكذا يريدون ان يكونوا) فقد حاكمي ريدان رجلاً كويوا انفسهم بانفسهم في كتاب سميلز ، طه حسين - المصري - سلامة موسى - فرح امطون امين - والده مديعة - ليوتولستوي وسكر هذا كمثل نكل واحد منهم وقد كل لهم في الحقيقة المرء . وفي كل حالة ثمة رغبة معينة ليس فقط للمساواة وبالمثل او التشبه به وانما بره والظهور عليه . ليس لاجل التقليد فحسب وانما لتحقيق الافضل . ان يمكن بلوغ الشهرة من خلال اتنام المثال الناجح لشخص آخر ومن ثم محاولة ان يصبح حتى اكثر نجاحاً . وغني عن القول ان مدى التقيد والنجاح المحقق يختلف في كل حالة

ان بعض كتاب التراجم كانوا يحاولون ان يحاكموا معاصريهم بالذات لكنه يبدو مع ذلك وكانهم عروا تجربة يمكن ملابقتها بما يشبه (ي يو) في قصته القصيرة «رجل الزجلم»<sup>(١٤)</sup> The Man of the Crowd ولا يبدو انهم يتعلقون بصورة راقية بمسودج واحد

فحسب ، بل على العكس ، فبالإمكان بصورة سهلة ذكر المزيد من الفوائم بالأشخاص الذين اتخذوهم مثلا رغم أنهم يميزون ويختارون ذوي الشأن . وقد يقول قائل انه هنا بكلمات حيث تعمل القوة المحركة (الدينامية) عملها لتحديث المجتمع فارضة نموذج المحاكاة على المؤلفين من خلال التقليد<sup>(٢٠)</sup>

ومن شأن المحاكاة في المجتمع المنظم تنظيما دينيا أحداث مشكلة الإيمان . أن الجزء المتوفر من الترجمة الذاتية لحرشي ويدان لا يتوسع في ذلك كثيرا . فمبادئ المسيحية قد كانت في نظره فعالة وصحيحة بيد أي جواسيها الخارجية وسطحياتها تناقضت أحيانا مع مبادئ العلم<sup>(٢١)</sup> . وقد تعلى هذا مع قبوله لفقرية داروين لقد ألحق زيدان في تكيف الأخيرة مع مفهومه عن المجتمع أن يقاء الأصلح كان موازيا لتحقيق الرجل المكون نفسه دائما ، لكن ذلك مفهوم بصورة ضمنية في ترجمة حياته إذ تقدم الريد من المادة في مراسلته مع الابن وفي الأعمال الأخرى<sup>(٢٢)</sup>

وقد المرر سلامة موسى فصلا كاملا للفلسفة والدين من أجل توضيح موقفه حيال المشكلة لقد اجتهد من أجل وصف سبيله إلى ذلك المواقف من خلال نفي ما تستحجره فكرة الغموض وتحلله أركدا<sup>(٢٣)</sup> . لقد ساعده في طريقه كل من أفلاطون ، روسو ، شو ، تولستوي ، دوستويفسكي ، غلندي وابن العربي . وقد اقتضت به علوم من البحث إلى النتيجة التالية

وليست هناك نهضة عالية ، كالثورة على الظالم ، أو التحديد للمبادئ ، أو الدعوة على الإحباء والمساواة والحرية إلا وهي تسير على الأسلوب الديني<sup>(٢٤)</sup>

ويتألف الدين في طوره من أربعة عناصر ، الخماس والإيمان والحب والتضحية<sup>(٢٥)</sup> . والسبسة إلى أمين يهود الدين ممعنا من جديد بالطريقة التي عاد بها ، في رأيه ، إلى ليونولسموي ، أو القراني . وهو في الحقيقة لم يغازله ، فقد بات معه وفيه منتظرا فقط الفرصة ليبره أنه العمود الذي يشعر بدونه وكل الهلوية تفتتح تحت قدميه<sup>(٢٦)</sup> . وأمين متن له الهجاج الذي انعم به عليه في أغلب الأشياء التي عملها في حياته . وهو علجز عن توضيح محلله بالذات عقائليا أو سالتحليل الاجتماعي والنفسى ويخدم ككلمة ممتدحا هنته له . ويمتنع أمين عن إصدار أي حكم أو تعليق على الإسلام الحديث أو معطليه ، مؤكدا في أكبر الظن تماثليه مع مثله الخاصة وتبسر صورة مختلفة في كتاب بعينة

فذكرته المحفوظة بالروسية [٢٣/٢ - ١٩٠٨ - ٢١ - ١٩٠٩/٥] والمدمجة جريا في كتابه (سبعون) تظهر سخطه على الكنيسة الأرثوذكسية بعد تحريم الأخيرة لتولستوي ومعارضتها القامة المهرجانات تحليليا لذكره<sup>(٢٧)</sup> إذ أن تولستوي مظه الذي يلقده ، هو الذي نقل مبادئه الساخنة للكاتروسية إلى بعينة الشباب إلى جانب تعميده الأساس بين المسيح والكنيسة . إذ يقابل بعينة تعليم المسيح في الإنجيل مع سلوك الكنيسة ، فقط لكي يستنتج ، تحت التأثير الواضح لتولستوي ، الرؤيا أن كنيسة الأرثوذكس الحالية لا تتسجم مع الأعراف المسيحية الحقة ، بل وأكثر من ذلك ، تخرج عليها<sup>(٢٨)</sup>

وعلى عرار سلامة موسى ، فن بعينة مر متجربة تطور ، في موقفه حيال الدين ، من الإيمان المقدم بالحضور ، خلال عشرات من الشك إلى مفهومه الخاص عن القبول الأعلى للوجود . ويمكن تتبع تأثيرات مختلفة فيه . كما هو المسيحية ، البوذية ، الإسلام . نقطة تقارب ماركس في مركب (نيوضوي) لشفاء العالم كما هو مبين في كتبه (كتاب المرداد) . ويعتبر هذا الكتاب تاج تفكيره . وهو يورد<sup>(٢٩)</sup> مفتخرا شو هد بهذا الخصوص من رسائل قرأته في مقدمة ، «سبعون» وهو يسرد فيما بعد في الكشف القصص (أى جساب عسوانبي أخري)<sup>(٣٠)</sup>

وثمة جانب واقعي آخر جلب انتباه كتّاب التراجم وهو المجتمع والبيئة . ويمكن ذكر بعض النقاط الخاصة بمعالجاتهم حيث تخصص اجراء لا يستهل بها من الملون إلى انجبة حيث أمضى المؤلفون طفولتهم . وهكذا يقدم زيدان لقارئه منظرا شاملة عريضا للطبقات في بيروت الستينات من القرن التاسع عشر . وتبين تجربة طه حسبي المصودة أكثر ، في محيط ريفي ، المكان المحدود أكثر في أكبر الظن الذي يأخذ قرئه إليه . اما سلامة موسى فمتكف كل التلهف ليحكي عن حمايته

وهو مترك بصورة جيدة لحقيقة انه من بين الأوائل الذين يكشرون عنها كمتطوع من الداخل . في حين يعيش أحد أمين ، وألغا بوعاما ، تكريفا لبعه المكرة لكنه يبدو أكثر تسردا في البحث عن مسبب انه يترك سار القاهرة أيام سباه لا سيما الحارة حيث عاش فيها ، كانت من عدة نواح ما تزال مدينة من مدن القرون الوسطى ، وهذا يجعله على ما يبدو ، متحفظا في سرد المزيد عن العادات ، البلدية ، لذلك الوقت بينما يصور بعينا

بإشراف مجتمعه الريفي الأرثوذكسي في جبال لبنان

والسموات المنكرة مرتمطة بصورة حتمية بالعلئلة وحياتها فيتعلم القاري» عن اسواة الرئيسة للمجتمع في بيئات مختلفة لكنه لا يعلم ، مرة أخرى ، إلا أقل ما يمكن عن أسرة طه حسين ، التي كتبت في الحقيقة من أكثر العلقات (كان سامع ثلاثة عشر من أبناء أبيه ، وخمس أجد عشر من أشقته<sup>(٣١)</sup> وليس واضحا تماما ما إذا كان والده قد تروج فلية ، أو انه كتبت له روحان . ولا يكاد يذكر شي عن أجداد العائلة - وهذا يشكل تعلقا مع التراجم الأخرى . وقد يسر في أغلب الظن برغبة التكتف لكي يبقى أقل عرضة لأن يعرضه كالمس

اما كتّاب التراجم الآخرون فيقدمون القراءهم عن طيب خاطر ، ويحاولون تشبع جدول أجدادهم موظفين ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . وهم بقيامهم بهذا فإن كل واحد منهم يمر بصعوبات معينة ، طالما أن لا أحدا منهم سيفتخر بأي دور لأجداده . كما ويعلم القاري عن مصير الإقرباء (أم موسى وشقيقاته ، والذي أمي وأخواله ، والذي بعينة وأخوانه<sup>(٣٢)</sup> ، عن التقلبات التي مروا بها (على الصعبيين الاجتماعي والشخصي) الخ . كما وتناقش العلاقات ضمن العائلة موفرة المادة لكل من علماء النفس والاجتماع وتضمن قيم الأسرة تشبيها كبيرا ويؤكد عليها الجميع . وهذا صحيح كذلك في حالة كل من بعينة الذي أخضار فترة العزوبية ، وطه حسين الذي يعبر عن استياء ما تحاه عائلة والديه ويبدو متحمسا جدا حول عائلته . إن سموات البلوغ تمثل الطرق المختلفة التي عاش بها المؤلفون الواقع المتغير . ويبدو من الاستقصاض الاجتماعية والمحن القومية قد خلفت آثارا مختلفة على المؤلفين . وعن المرء هنا أن يتعامل بأسسا مع الكتب التي جاءت بعد ذلك . فالكثف المصريون يرون الحرب الملكية الأولى فترة ترقب وتوقع الاستقلال للبلاد ، ولكن بصورة رئيسة كفترة تسبق ثورة ١٩١٩<sup>(٣٣)</sup>

اما بالنسبة إلى بعينة فإنها تحمل في طياتها توطئه الشخصي أولا كتأليب طامعة في المكاتب الروسية زمن الحرب في الولايات المتحدة<sup>(٣٤)</sup> . ثم كمحدد في الجيش الأمريكي المراتطو العامل في فرنسا<sup>(٣٥)</sup> . وهو يبدو كذلك انه الوحيد الذي يرغب في «انتحار ألمانيا ، لأنها تصالفت مع تركيا عدوة بلدي ، وعاشت روسيا التي ماصرتها واحسبتها»<sup>(٣٦)</sup>

ولا يذكر المصريون - بصورة عرضية (وعد ملفون) أبداً - في حين يرفع نعيمة عقيرته كما لم يفعل ذلك في أي مكان آخر في كتاباته وإن كان ذلك بصورة متأخرة ، وحتى في ذلك الحين من خلال الاستعارة

ثم كان هناك شيء يفوق ذلك فجأة - كان ذلك (وعد ملفون) فقد أعلن بأن يدخل غريب دار أهله بسكانها ، وأنه يدخلها بالقوة وبالدعم المسلح من الملك الإنكليزي ليقترع بعد ذلك لنسكان - لا تلتقوا سيقى البيت بيتكم لكنه سيكون وطني القومي فقط

لا أذكر أن هذا الحمري وعد لا تعلمه حتى عبارات سيدنا سليمان ، ناهيك عن حقيقة<sup>(١٠)</sup> .

إن تلعيجهم إلى قيام إسرائيل يمكن أن يرى على أنه عرضي أكثر فهو بالخدمة إلى أمين «أحداث فلسطين» ، جد الصهيونيين وهزل العرب<sup>(١١)</sup> ، والمصلحة إلى سلامة موسى ، دفع الجيش المصري في حرب ضد (إسرائيل) ، التي كانت تفيجتها خدمة لوطننا طلالاً إن الحرب ، جعلت الجيش مدركاً للمدى الذي أصبح عنده فطرتنا فريسة للفساد<sup>(١٢)</sup> بينما لا يذكر نعيمة ذلك أبداً

والثورة ١٩١٩ مكنة في كتب أمين وموسى صمغية طمعا وعلى الرغم من تحديد الأول نفسه بتعليق ، وقامت الكثير من المظاهرات وكثر التحريب واشتعلت البلاد ناراً<sup>(١٣)</sup> ، وهو يعطي كذلك وصفا لأحدى المظاهرات وكثر المخريب واشتعلت البلاد ماراً<sup>(١٤)</sup> ، وهو يعطي كذلك وصفا لأحدى المظاهرات التي قام بها «الفيك من الأسسات والسيدات الرافيات»<sup>(١٥)</sup> والتي كتب عنها منشورا وعلى العكس من أمين ، يحاول موسى ملامعة الثورة مع المضمرن العالي وهو أكثر اهتماما موضوع بالكتابة عن «الوفد» منه عن نفسه<sup>(١٦)</sup>

أما ثورة ١٩٥٢ فأقل خصما كمثل فكلا الكاتبين كنا قد كتبنا قبل هذا الحدث وأذن لا يلزم اليها أمين مطلقا ، بينما يحيبها ويحي قائدها ، أعني جمال عبد الناصر ، الذي يشاء في عائلة من «الفلاحين» والذي يعرف راحة تراب وطننا<sup>(١٧)</sup>

أما فيما يتعلق بنعيمة ، فإن ازدراءه للسياسات الدارجة (في الترجمة الذاتية على الأقل ، يمكن أن يوضح خير توضيح الطريقة التي يلزم فيها إلى الحرب الأهلية في لبنان عام ١٩٥٨ ، لقد حدثت في في الشخروب في الساعة الواحدة بعد الظهر في ٢٨ آب ١٩٥٨ ، السنة التي شمرت فيها لبنان موجة من الاضطرابات ، اتهمز أركله هزا عنيفا كنت في

ذلك اليوم في الشخروب<sup>(١٨)</sup> وقد يتأمل المرء في معنى هذا الربط المبكر للظفرات أن الرجل الذي يشغل نفسه في استرجاع أشياء ضمت ، كانت ذات صلة به بصورة رئيسية لخلق بيان يعول على دأكرته وطبيعته أن هناك وسائل مساعدة ، واكتفى من المؤلفين يستخدمون مذكراتهم أو مذكرات أسس آخرين ، المؤلفين التاريخية ، الجرائد ، الخ وهكذا ينتج زيدان<sup>(١٩)</sup> الفاسسات وأوراق جامعية أخرى ، بينما يستفيد أمين<sup>(٢٠)</sup> ونعيمة<sup>(٢١)</sup> من مذكراتهم السابقة ويستخدم الأخير كذلك وسائل قراءة ونقد<sup>(٢٢)</sup> ومعبارة أخرى أن كتاب التراجم يتكلمون عوضا عن أنفسهم ويذكرون في نفس الوقت مواضيع أخرى (بعضها المواضيع الخاصة بهم لكنها انتجت مسبقا) بيد أن دأكرة المرء تبقى المصدر الرئيسي لكافة الترجمة الذاتية ، أو هكذا يريد المؤلف أن يظهر دون أن يوفر مرجعا آخر

ومشكلة الدأكرة متصلة اتصالا وثيقا بمشككتين أخريين ، وأعني ذلك تلك المشكل الخاصة بالاختلاص وتحليل الذات - فككتف يدركون الحقيقة أدراكا حذا وهم مستعدون بإقرار بها وهكذا يرى سلامة موسى أنه «يتش على أمني النفس أن يحلل نفسه ويعرض لخاريجه»<sup>(٢٣)</sup> وهو يعترف بل هذا الجنس الأدبي يصتوي على خذل - أن كات السيرة لا يذبح بكل ما يعرفه<sup>(٢٤)</sup> حيث ، أن كثيرا مما يراه غيره فيه يعنى هو بذاتيه عنه ومن الممتع كغاية أن أمين يردد كلمات موسى وهو يكتب في الفقرة التالية من تصديره أن النفس إما أن تغرق في تقدير ذاتها فتتسب إليها ما ليس لها ، - وأما أن تعلمها حقها ويحملها حب العدالة على تهوين شأنها فتسلبها ملأها أو تقلل من قيمة أعمالها ،

فقط لكي يستلج أما أن تكف (أي لنفس) من نفسها موقف القاضي العادل ، أو الحكم النزيه ، فمطلب عز حتى على الفلاسفة والحكماء<sup>(٢٥)</sup> وهو يرى كذلك لجملة من الأسباب منها انفس العميقة عمق البحر المظلمة ظلام الليل ، والوعي واللاوعي ، الخ - بل تحليل النفس صعب التحقيق وأما فهم الذات فمستحيل<sup>(٢٦)</sup>

ونعيمة أقل تشلأوما بهذا الموضوع أنه يدرك أنه ذاته سيد الموقف أنه لا يحفي ، «السرور الذي يشهده بينما يعيش جميع أسرار وخطايا لرفاقه»<sup>(٢٧)</sup> ويقارن نعيمة

كاتب الترجمة الذاتية بـ «البيت من زحاج وأذن ، كل ما فيه مكتوف للعين» ، وهنا يعارض نقوده مذكرا القارئ بقوته [لأنه كان منه بعد ، أو أعق من متناول ابصار الناس والفكرهم فذلك وحده يبقى له بمثابة أقدس أقداسه لا يدخله غيره<sup>(٢٨)</sup>

وليست الترجمة الذاتية مجرد تكرار الماضي حسب تعاقبه الزمني إنما فقط محاولة لتخليص حياة ما «على شاشة ذاكرتك»<sup>(٢٩)</sup> شريطا فيه شيء من الغربة وكثير من خطوط متعرجة<sup>(٣٠)</sup> ، شريط الذكريات التي ضمت منذ سنين<sup>(٣١)</sup> ، وإنتاج «الشريط يعني بالمسبة إلى نعيمة القيام ببعض «السفر» (سيلة) ، وحوض «مغامرة عقلية» (من أكبر المغامرات) ويجب القيام بهذه المرحلة من خلال صفحات «سجل» الأحداث في حياة المؤلف والمؤلف مرة أخرى ، هو الذي يفتح الصفحات ، «ربما ليس حتى أكثرها أهمية» لقارنه ويغني سفره وثمة تصدير لآخر أن العلاقة بين الماضي الحقيقي والصفحات التي تقرأ شعبيه يتكك بين المظهر الطبيعي الحقيقي وخارجه والمعنى المضمون وأصبح كفاية فالامر متروك للقارئ كي يفسر الخاطلة ويملاها بنوع من الحقيقة

بريستون (سيزجي أي شويستكي)

## المصادر

- (١٠) استفاد هذا البحث من المناقشات مع الاستاذة بـ كاشي ، حموري و د ماح
- (١١) قارن الكلمة المصاح «مذكرات» في الفوائد السموية بالمشهورات (فيما يتعلق بمصر على الأقل) أن ، يؤكد على شهرة هذا الجنس الأدبي كذلك الحساوي ترجمه وهكذا فمن بين الكتب الروسية التي ترجمت إلى العربية من فيل دار التلخدم للشر (عسكرية) تشوك المذكرات في هيمنتو مع الروايات التاريخية - وقد موفقت عدة مذكرات من قبل (ي قد روى) المذكرات السياسية العربية - Arabic Political Memoirs - معهد السياسة العربية ودراسات لغوي - لندن كاس (١٩٧٤) ، ص ١٧٧ - ٢١
- (١٢) قانون م - هيئة - سيميم مصطلحات الأدب الإنكليزي - فرنسي - عربي ، بيروت - مكتبة لبنان (١٩٧٤)
- (١٣) حتما مرة مع ق رسله ريدان إلى ابنه (ص ٢٤ ح ١٠٨٠ في ث فيليب جبري ويداى - حيلة ، بيروت ، ويسانس) ١٩٧٩ ص ١٢٢
- (١٤) تبقى الدراسة الوحيدة لهذا الجنى على ما يبدو الألب

## المسرح والجمهور

### ■ مرتضى الشيخ حسين

#### ماذا يريد الجمهور من المسرح

هناك علاقة جدلية بين المحتوى الفني والدور الشخصي، فاقبال الجمهور على الفن يعتمد على الاختيار الفردي لمحتوى العمل الفني. وقد جرت في ألمانيا الديمقراطية منذ سنوات أبحاث حول تقبل الجمهور للفن المسرحي في نقطتين أولهما حول الصورة التي يصنعها المقترح على المسرحية بعد مغادرة المسرح وشأنيهما حول استعداد الجمهور وتقبله لتقبل المسرحية نفس ارتياده للمسرح ومشاهدة مايقدمه من عروض. وفي الدراسات الانشعاعية حول المسرح يشار الى مايلجبه المقترح من تصورات شخصية ومبادئ فردية معه الى المسرح ومقارنته مع مايشاهده من عرض فني. وقد اجري ثلاثة دروس في لايبرج استفتاء على عدد من السكان من رواد المسرح في غضون ثلاثة اشهر وحصلوا منهم عن ٩٠٠٠٠ جواب لبحث الاسئلة. وقد جرى الاستفتاء من قبلهم لتلبية لرغبة المؤسسة المركزية لأبحاث الشباب والمدرسة العليا للمسرح، وقد لاحظ الباحثون نتيجة هذا الاستفتاء ان خبرة المتفرجين السابقة قبل مشاهدتهم المسرحية تقوم بدورهم في تقبلهم وحماسهم لجانب من المسرحية دون جانب لآخر او مسرحية كاملة دون اخرى نظرا الى ان الحنفية الثقافية والتقاليد المسرحية منذ اكثر من قرون في ألمانيا جعلت لدى المتفرجين تصورات معينة عن هذا المسرح. هذه التصورات المستمدة من الأسلوب والمضمون ونوع الفن المنحدر من الماضي فقطعة «ماكس فاسندر» الواقعية كانت تثير الحماس فيهم وهذه القطعة تدور حول حوار فردي انساني تخص المتفرجين انفسهم ويحتواها ان السيدة ماكس فاسندر اجرت مقابلات مع سماء كثيرات بمختلف الاعمار فدويت حوارها معهم حول مشاكلهم اليومية من رواج وبغربة وعلاقات ومشاكل عمل فكان اسوار

- (٣٧) المصدر السابق، ص ٦٨ - ٦٩، ٧٠ - ٧١  
(٣٨) سلامة موسى، ص ٢١٨، للترجمة الانكليزية ص ١٨٦  
(٣٩) المصدر السابق، ص ٣٢٩، الترجمة الانكليزية ص ١٨٤  
(٤٠) المصدر السابق، ص ٢٢٢، الترجمة الانكليزية ص ١٨٤  
(٤١) بعد اصح، ص ٢٢٥، الترجمة الانكليزية، ص ١١٢  
(٤٢) حنية، مجلد ١ (ص ٢٢٥)، الترجمة الانكليزية، ص ٢١٢  
(٤٣) المصدر السابق، ص ٢٧، والترجمة الروسية ص ٦  
(٤٤) المصدر السابق، ص ٢٧٠، والترجمة الروسية ص ١ - ١١، قارن مناقشة عن الكتاب في دراسة ابن لقمة ن، ب. د. يحيى ميخائيل يحيى، مقدمة، بيروت، جامعة بيروت العربية، ١٩٦٧.  
(٤٥) سيمون، مجلد ٢، الطبعة الثانية ١٩٦٥، ص ١٩٥ - ٢٠٢  
(٤٦) طه حسين، الأيام القاهرة المعارف، (١٩٦٦) ص ١٧  
(٤٧) ان كتابي ريدان لم ينشأ واستقاء الرثوس هو طه حسين  
(٤٨) سلامة موسى، ص ١١١ - ١٢٥، للترجمة الانكليزية، ص ٩١ - ١٠٢، ص ١٨٨ - ١٩٩، للترجمة الانكليزية ص ١١١ - ١٢٧  
(٤٩) حنية، مجلد ٣، ص ٦٤ - ٦٧ - ٦٨  
(٥٠) المصدر السابق، ص ٧٢ - ١٢٥  
(٥١) المصدر السابق، مجلد ٣، ص ٤١  
(٥٢) المصدر السابق، ص ١٢٢  
(٥٣) امين، ص ٣٥٤، والترجمة الانكليزية ص ٢٧٩  
(٥٤) موسى، ص ٢٥٩، والترجمة الانكليزية ص ٢١٧  
(٥٥) امين، ص ١٩٩، والترجمة الانكليزية، ص ١٢٦  
(٥٦) المصدر السابق، ص ٢١٠ - ٢٠١، الترجمة الانكليزية ص ١١١ - ١٢٧  
(٥٧) المصدر السابق  
(٥٨) موسى، ص ١٢٥ - ١٢٥، الترجمة الانكليزية ص ١١١  
(٥٩) المصدر السابق، ص ٢١٨ (مرفقا) قيار القيمة) الترجمة الانكليزية ص ٢٢٤  
(٥٠) حنية، مجلد ٣، ص ٢٩  
(٥١) فيليب، ص ١٨٥ - ١٩٤  
(٥٢) امين، ص ١٢٥ - ١٤٦، الترجمة الانكليزية ص ٩١ - ٩٧  
(٥٣) حنية، مجلد ١، ص ١٧٩ - ٢٤٣، الترجمة الروسية، ص ١٢٨ - ١٨٥  
(٥٤) ص ١٢٨، نفس المصدر السابق مجلد ٣، ص ١٠٠ (رسالة امين الريحاني الى المؤلف)  
(٥٥) موسى، ص ٢، قارن الترجمة الانكليزية ص ٤  
(٥٦) المصدر السابق، ص ٢، الترجمة الانكليزية ص ٤  
(٥٧) المصدر السابق، للترجمة الانكليزية ص ٤  
(٥٨) امين، ص ٣، الترجمة الانكليزية ص ٣  
(٥٩) المصدر السابق، ص ٤، الترجمة الانكليزية ص ٣  
(٦٠) حنية، مجلد ١، ص ١٧، قارن الترجمة الروسية، ص ١٢ حيث تفسر كلمة «لوزان» ان (مشاعير وفترات)  
(٦١) المصدر السابق  
(٦٢) المصدر السابق، ص ٧  
(٦٣) امين، ص ٣٥٤ - ٣٥٥، الترجمة لانكليزية

- بورتغال، للترجمة لادائية العربية مجلد ١، روما، ١٩٣٧ ص ١ - ١٠  
(٥٤) جي كزوفوف، احوال وجود الترجمة الدائية، في جي ايني (المعهد) السيرة حالات نظرية وتطبيقية  
(٦١) ر. فري، شطيل القاد، بونست، جامعة برمنس ١٩٥٧، ص ٢٧  
(٧) جميع انذلق، قيد لنافقة غذا من الذكور، يتولى بالمسافة بين الجسمين  
(٨) جي مشار ويسكي، اسلوب الترجمة الدائية، في  
(٩) نفس المصدر السابق، ص ٧٧  
(١٠) احمد امين، حياتي، ص ٣، قارن عدد ١٧ لثاء  
(١١) فيليب، ص ١٢٦  
(١٢) جرجي ريدان، دراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، مجلد اللغوة ١٩٠٧، ص ٢٠٢، قارن بالنص الذي اقتبس في فيليب، ص ٥ - ١٤  
(١٣) نفس المصدر السابق، ص ١٤٤  
(١٤) قارن مثلاً الفصول ٨ - ٢ في دانستور، المعركة، لابل، روتشال، مفهوم، المعركة في الاسلام في القرن الوسطى، لندن، ايريل ١٩٧٠ ان ترجمته الروسية Terzhstvo warren موسكو ١٩٧٨  
(١٦) لقد حصلت الترجمة الانكليزية للجزء الاخر من قبل هـ بالكناتي (١٩٢٢) عنوان طفولة مصريه، سيرة حياة طه حسين، والجزء الثاني ترجمة هـ. ميخائيل - جودل الايام Th Stream of Days من الازهر والثالثة ترجمة ك. كران، حمر الى فرنسا قارن للترجمة الروسية، ب. كراجكوسكي للمصريين الاولين (١٩٣٤) و (١٩٥٨) - والترجمة لنفس الاجزاء ترجمة ج. ويني وجي فيسيف (١٩٧٥) - طفولة في مصر والاطلاقية ترجمه ي. ريوتانو (١٩٦٥) وفي انزلف قارن بكاشي طه حسين مكانته في النهضة الادبية المصرية، بنس لوزان، يوم جودل هـ. ميخائيل طه حسين، القاهرة ١٩٧٥  
(١٧) يمكن من ينظر الى عاده الكتاب عن انها شخصية جدا و عتارقه وان غير مقبولة ويمكن للمرء ان يشكر ان صحنه حسين فيكون وقع على كتاب قصصي خالص، ريدان في طبعته الاولى (١٩١٧) من قبل اسم مستعار مصري فلاح  
(١٨) سلامة موسى، تربية سلامة موسى، القاهرة مؤسسة الصائسي (١٩٢٢) ص ٣ قارن للترجمة الانكليزية، سلامة موسى، تربية سلامة موسى ترجمة شومس ايسر بيرس ١٩٦١ ص ٥ قارن نفس المصدر حول الدراسات ص ٢٦٢  
(١٩) نفس الموضوع من المصدر السابق  
(٢٠) احمد امين، حياتي، الطبعة الرابعة، القاهرة، ملتومه الطبع والمشر، ١٩٦١، ص ٥ - ٦، الترجمة الانكليزية، ب.  
(٢١) نفس المصدر السابق، ص ٧، الترجمة الانكليزية ص ٥  
(٢٢) ميخائيل حنية، سيمون، حكاية عمر، مجلد ١، الطبعة الثانية، بيروت، ديسمبر ١٩٦٢، ص ١٢  
(٢٣) ميخائيل حنية، ص ٣ - ١٢  
(٢٤) يصح كتاب القصة مأخوذة بلا شفوية الرجل الذي بات يبعه طوال الليل في بندر فيحصل الى قلة الدائم المضمون، «يديله»، وشريك في جريمته قارن بدلي، حنة امين، في فصل ٢٧  
(٢٥) ر. ا. ساير، ترجمة الحياة ويسم امينكا في صيغة الحياة، ص ١٥٥  
(٢٦) فيليب، ص ١٧٩ - ١٨٠

- Tison (Guillemette): "L'Enfant, Jules Vallès" paris, hatier, 1992, p 19. -76  
 Anthologie des prefaces de romans français du XIX siècle, paris, s. d, p.303 - 77  
 -78- المرجع لسبق ص 396

## << السيرة الذاتية في الأدب العربي >>

### دراسة : د. محي فائق المطار

إن كلمة السيرة تعني حكاية عمر، أما الذاتية، فكلمة الذات تعني النفس والشخص كما ذكرتها معاجمنا العربية الحديثة (1)، والتي عدت هذه الكلمة مولدة (2)، مع أن القرآن الكريم قال: (والله عليم بذات الصدور) لمعنى ذات الصدر سريرة الإنسان، أي دطن النفس وحديثها.. وربما وجب أن السيرة الذاتية تعني أن الإنسان يحتفل عفا حياه في صدره، إن كان صادقاً حقاً في سرد حكاية عمره..

#### ماهي السيرة الذاتية إذا؟ Autobiography

السيرة الذاتية هي تلويح حياة إنسان كتبها بنفسه، وتؤكد على حياة كاتبها الخاصة، كما تختلط أفكاره، ودوافعه ومشاعره الذاتية.. وللسيرة الذاتية أهميتان متممتان لبعضهما بعضاً.. الأولى: أدبية..

والثانية: تاريخية. فهي مصدر قيم لأحد معلومات تتعلق بالحياة البشرية الهامة في التاريخ، مع تسجيل التفاصيل الأساسية، وتفاعل العواطف الإنسانية، وغالب مايقدم كاتب السيرة الذاتية روح العصر الحقيقية، من خلال سرد حياته الخاصة.. (3)

ولقد عرّف باحثو العرب المعاصرون السيرة لذاتية، ويظهر كل منهم إليها من زاويته الخاصة فقال.. إحسان عباس في تعريفها: "هي تجربة ذاتية للفرد من الأفراد، فإذا ما بلغت هذه التجربة دور النصح وأصبحت في نفس صاحبها نوعاً من القلق النفسي، فإنه لابد أن يكتبها" (4) والسيرة الذاتية "هي الحقيقة والخيال يمتزجان معاً.. (وتعد) لحظة اكتشاف تتردد فيها أصداء الماضي في الحاضر، بحثاً عن قنون الروح الفردية التي ظهرت في هذا العصر، فالفرد ليس إنسان مجرد هالة وجود، بل هو قوة واقعة في سبيل التطور، ولا يمكن فهمها إلا عن طريق حياته.. (والسيرة الذاتية هي) تجارب إنسانية ثرية تعبر عن النفس الكبيرة في تصورها بعد صراع طويل

#### ■ السيرة الذاتية

هي تلويح حياة

إنسان كتبها بنفسه

وتؤكد على حياة

كاتبها الخاصة

وتقلب موير بين الحى والفر، بين العدالة والظلم، بين الشك والإيمان، يكتبها صاحبها نوعي كامل بعد أن انقضت فترة الصراع ووقف على يَر الأمان يستعيد موقفه بين الأمواج المتلاطمة. (5)

ولكن د. عبد المحسن طه بدر، وجد أن "الترجمة الذاتية تحاول تفسير تاريخ حياة مؤلفها في رحلة رمزية محدودة، وتحتفظ بالترتيب الزمني للأحداث كما وقعت لمصاحبها، ولا يقتصر المؤلف على سرد الأحداث، ولكنه يقف فيها موقف الدارس الممثل، كما أن الرابطة التي تربط بين أحداثها مجرد رابطة سطحية تتمسك في وقوع الأحداث بعينها في زمن محدد، وذلك بعكس الرواية التي لا تكفي فيها الرابطة الخارجية وحدها ولكنها تفرص وجود رابطة داخلية بين الأحداث وتتمسك في إحساس المؤلف الذي تتطور أحداث الرواية لإبرازها. (6)

فالسيرة الذاتية إذاً هي قصة حياة شخص ما كتبها بقلمه، سرد لنا فيها ترجمة لحقيقته وحدثنا عن دجائل نفسه، وتجاربه، تأثير فيها الرغبة في الكسب عن عالمه المجهول، وهي الرعدة التي تمجست حلال سنين عن حياة أديب ما، أودعه تجاربه ومسيه، وأهزجه، وأقول بروع مما جاء في مقدمة سيرة سومرست موم الذاتية "somerst Maugham" ولست أرمي إلى تكوين سيرة حياتي في هذه الأوراق أو إلى تسطير ذكرياتي فقد عملت بطرق مختلفة على أن أورد في مؤلفاتي مما جرى لي في حصص هذه الحياة. (7)

إنّ التكلم على الذات قديم قدم الإنسان على هذه الأرض، ولكن لم تظهر سيرة ذاتية بالمعنى الحديث إلا في العشرينيات من هذا القرن غير أننا نستطيع أن نجد جذورها في أسس العربي القديم، لم تكن السيرة الذاتية فـ مستقلة عند العرب القدماء، ورُبما نراعت من قصصهم في الشعر العربي كما سردى، وكذلك نجدنا عند قدماء العربيين في شعرهم كما في قصائد هوراس HORACE، وفي رسائلهم ككيشيرو CICERO، ولا يوجد في الأدب الكلاسي القديم أية سيرة ذاتية، وتعدّ إسان أوغسطس Augustine أقدم سيرة ذاتية إذ وجدت في أواخر القرن الرابع الميلادي. وقد تحدث فيها مؤلفها عن طفولته وحيه وعلاقته بأمه. (8)

ويقص كاتب السيرة الذاتية قصة حياته، لفقرّب نفسه منّا، ولعلّ الإنسان بفريزته يحبّ التحدث عن نفسه، و الآن حاضرة تختصّ بالأديب والفنّان معاً، وهي تحكي وراء قصصه وبوحته، وقد نكز تحدث بعض الناس والتبجح بأعمالهم الحارقة ثم يقرأ مثلاً سير الأندلس والمعلّم، هري الأنا تطهر بين سطورها، ومن خلال أحرفهم كلماتهم! إنّ الإنسان يحبّ نفسه، فالطفل الصغير يريد أن يثبت وجوده أمام أهله والمفريين منه بأعمالٍ يحتلفها، وهكذا قد جيل الإنسان على الأنا منذ خلق. ولكنها كانت تختلف صورها وانطباعاتها.

ولقد فرّق د. إحصان عباس بين المتحدث عن نفسه وكاتب السيرة الذاتية، فوجد أن الأول يشير بشكله ككلمة أمع في الحديث، ولكن الثاني يكتب سيرته ليس لمجرد ملء فراغه فحسب وإنما ليحقق غاية كبيرة قد يذكرها الكاتب سيسر هيررت SPENCER HEKERT في سيرته ويجعل كتبه واضحة، وكذلك آين الهيتم، الذي شرح علومه في سيرته. (9)

هولمة راي بلن  
السيرة هي ترجمة  
ذاتية تحاول تفسير  
تاريخ حياة مؤلفها  
في رحلة زمنية  
محدودة.

إن تاريخ السيرة الذاتية هو تاريخ العقلية الإنسانية في بحثها عن الحقيقة، فقد قال سقراط "أعرف بفساد" بدأ الإنسان المعكر أو العقلية لطبيعة محاولتها لمعرفة ذاتها. (10)

وقد شرح توفيق الحكيم ذلك في سجن العمر فقال: "إن هذه الصفحات ليست مجرد سرد تاريخ حياة.. إنها تحليل وتفسير لحياة.. إنني أرفع منها العطاء عن جهاري الأعمى لأفحص تركيب ذلك المحرك الذي يسميه الطبيعة أو الطبع.. هذا المحرك المتحكم في قدرتي الموجه لمصيري. (11)

فالسيرة الذاتية إذن قديمة جداً، وربما عشت صورة عن العقلية الإنسانية في مقاماتها من أجل البحث عن الحقيقة، ومن أجل ذلك كانت جوارح متشعبة في الحضارات القديمة كالمصرية والبابلية والهلينية وغيرها، ولأنك أنها ليست سيرة ذاتية بمعناها المعاصر، ولكنها صروب من الإحساس بالذات والتعبير عنها فيما يشبه الاعترافات أو المذكرات أو الوصايا. (12)

في التاريخ المصري القديم كثير من الاعترافات كانت وجدت في حديث أممحتب الأول\* في أحد النفوس القديمة، (13) أو الوصايا مثل ترجمة بتاح حوتب الحكيم إلى والده. (14) وكذلك المعامرات مثل سوجي وهو موظف هر من مصر على أثر وفاة أممحتب الأول، وأحد يتنقل من بلد إلى بلد في الشرق الأدنى. (15) وربما عديد تجورا أيضا ماكتب على شواهد للعبور من تاريخ لميرة الميت التي أوصى بها أن تكتب على قبره، أو كتبها فعلا قبل موته، وكذلك الشعر الجاهلي مملوء بالتحدث عن الذات والتعبير بها كقول عنترة بن شداد:

هذه النظم عن  
الذات قديم قدم  
الإنسان على هذه  
الارض

مر مذاقته كظم الطعم

فإذا ظلمت فإن قلبي يسل

ملي وعرضي وأقر لم يكلم (16)

فإذا شربت فينسي مستهلك

وهنا يعطينا عنترة صورة لشجاعته وكرمه في معلقته (17)، ومثله الكثير من شعرائنا الجاهليين، ربما عشت هذا نوعا من السيرة الذاتية، وطرفا من التحدث عن الذات التي يؤمن بها العرب منذ ولادته.. ولعل يصح أن يدخل في هي السيرة الذاتية ما جاء في مذكرات ابن سيناء فقد ترجم لحياته بنفسه فقال: "إن أبي كان رجلا من أهل بلخ، وانتقل منها إلى بخارى في أيام نوح بن منصور واشتغل بالتصريف. وتابع ابن سيناء ذكر لمب أمه ورواج أبيه منها، وحديث عما تعلمه من الفرائ والأكتب، وكان يسمع أبه وأخاه يتكلمان على العقل والنفس، ويسكران الفلسفة والهندسة وحساب الهند، وقد نزل بصياغة أبيه رجل جاء من بخارى اسمه أبو عبد الله النافلي وكان يدعى للمفلسف، وأمرله أبي دولتا وجاء تخملي منه. (18) وكان ابن سيناء يعمل قبل مجيء الفيلسوف

بالفقه، فدرس كتاب إسماعيلجي على النافلي، ثم بدأ يدرس كتب الفلسفة وحده.. ولكنه رغب في دراسة علم الطب فقال: "وهربت أقرأ الكتب المصنعة فيه، وعلم الطب ليس من العلوم الصعبة، فلا جرم أنني برزت فيه في أقل مدة حتى بدأ فصلاء الطب يقرؤون على علم الطب. وكنت أرجع بالليل إلى داري وأصعب السراج بين يدي، وأشغل بالقراءة والكتابة فمهما غلبني النوم أو شعرت بصعب،

قام تظهر سيرة  
ذاتية بالمعنى  
الحديث الأخرى  
الضريعات من هنا  
القرن .

عدلت إلى شرب قدح من الشراب، ربما تعود إلى قوتي، ثم أرجع إلى القوام. ومهما أخفني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها، حتى إن كثيراً من المسائل أتضح لي وجوها في المدم... (19)  
ولكتاب ابن أبي أصيبعة فصل كبير في نقل رسائل كثيرة كتبها فلاسفة عرب ومسلمون كحنين بن اسحاق الذي ترجم لنفسه، وصور فيها المصائب والشدائد التي أصابته، وتعد تلك الترجمة أقدم نص في ترجمة المتفلسفة، لأنفسهم ( 20)، وابن ركنيا الرازي الذي حطف له رسالة وصف فيها ميزته الفلسفية. (21)

ويرى د. شوقي ضيف أنه مما لا ريب فيه أن هناك تراجم كثيرة لوفاء الفلاسفة سقطت من يد المرسل (22). أما تراجم العلماء والأدباء فيجد د. صيف أنها ترجع إلى العصر الجاهلي، ولعل شعر الفخر والحمامة خير دليل على ذلك، ويرى أيضاً أن نشر الجاحظ المبروف عام 255 هـ 888م، مملوء بحبوط كثيرة، يمكن للباحث أن يجمع منها صورة واضحة لسيرته وحياته، كما يرى أن أكثر هذه الخبوط تؤلف لمسيح حياته من الوجهتين الثقافية والمعدنية. (23)

وتبع الجاحظ أبو حيان التوحيدي الذي صور آلامه، ومعاناته لفقد الأصدقاء في رسالته المشهورة الصداقة والصديق فقد ترجم أبو حيان أحاسيسه في رسالته هذه معبراً عن رأسه من وجود الصديق. ومن النماذج الصداقة التي عاش يفتش عنها طوال حياته، ولكن القدر كان يقف له بالمرصاد -انف هقول-، وفقد كل شيء ينبغي أن نتق بأن لصديق وألم ينسبه بالصديق ( 24) وذكر أبو حيان أقوال الفلاسفة: قيل لعيسوف: من أطول الناس سقراً؟ قال: من سافر في طلب صديق. (25) وقد قدم أبو حيان لما في رسالته هذه صورة للصداقة ذات وجهين، صورة حلوة تتم عما هي الصداقة من معنى، ومالها من مكانة في نفس أبي حيان، ونفس كل إنسان يحلم بصديق قريب إلى قلبه وروحه، وصورة أخرى بشعة توجد في كل زمن ومكان بصور فيها أبو حيان جشع الإنسان وحبه المنفعة.. وعدم تقانيه في خدمة الناس.. وهو في رسالته هذه يصور نفسه المسكين التي تقف عن صديق له في هذه الحياة المملوءة بالمندفعات، إنه يجب الصداقة من صميم قواده، وبقياسها، ولكنه يهيم في هذا العالم المملوء بالشرور والاثام يفتش عنها، ولقد كان أبو حيان متشابهاً سوداري المراج، لأيهما له بال ولا يرتاح لأحد، ولعل حظه النعس في المجال الأدنى جعله يرى من لا يستحق يصل إلى المرتبة التي يتمناها لنفسه، ولكن لم تكن الحال حال أبي حيان وحده بل مثله كثيرون في هذا العالم لا يعرف قترهم إلا بعد الموت.. ولعل الموت يرفع من شأن الناس!!..

وقد كتب المقامي (محمد بن أحمد 336-380 هـ)، معاناته في رحلاته وتجاريه التي تعرض لها فيها في كتابه أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم . وبعد أن كتب الرحلات من أكثر الآداب حيوية وحركة إذا كان المؤلف من ذوي المواهب الفكرية، ويملك حصاً بطقاً موهباً يساعد على تسجيل الوقائع بدقة وفهم..

كما أن ابن حزم ( 384-456 هـ) في طرق الحمامة شرح عواطفه، فقد كان من مصنفى الأندلس الذين سجلوا لنا تجاربهم وأحاسيسهم في تأليفهم، وأكبر عقلية إسلامية ظهرت في

**عنه تاريخ**  
 المسيرة الذاتية هو  
 تاريخ العقيدة  
 الانسانية في بحثها  
 عن الحقيقة . منذ  
 قال سقراط " اعرف  
 نفسك " .

الأندلس. (26) ويعد طوق الحمامة كتاباً رائعاً في الحب كتبه نعية من هؤلاء الأندلس كان شديد  
 العارضة في المدلعة عن الدين. وقد صرف جلته في المجادلات للفتية العسيرة. ( 27) كما يُعد  
 اعترافاً صريحاً للكتب وتجارب في الشؤون العاطفية يستفاد منها، ويقول ابن حزم بصراحة، أنه أحب  
 في حياته جارية شغراء للشعر، ولم يكن يستحسن صاحبة الشعر الأسود آنذاك، وربما كان هذا  
 الاستطاف قد ورثه عن أبيه. (28)

ونكر ابن حزم أنه تربي في حجور النساء ونشأ بين أبنيهن، ولم يجالس الرجال إلا في  
 شبابه، واعترف بصراحة، أنه حزب اللذات كلها. فقال: "ولقد جريت اللذات على تصرفها، وأتركت  
 العظوظ على اختلالها، فما للنفوس من بعد الحوف، وللقلوب من المال من الموقع في النفس  
 ما للوصل، لاسيما بعد طول الامتناع، وحلول الهجر حتى يتأجج الحوى ويتوقد لهيب الشوق وتتصرم  
 نار الرجاء. (29) ويرى د. صيف أن بعض الحوادث التي ساقها ابن حزم في طوق الحمامة أو التي  
 جرت لبعض المحبين ولم ينكر أسماءهم، ربما كان هو بطلها، ولم يفصح عن اسمه. (30)

ويرى ابن حزم للحب ليس بمنكر في الديانة ولا محظور في الشريعة، إن القلوب بيد الله عز  
 وجل. (31) كما رآه شيئاً ألقه الناس، لأصبح أن يكتبوا أسرارهم، وما يحيط به. وقد كانت هذه  
 طويقته في الدرس والتمحيص ولا يريد التشهير بأحد. فمن شعر أئمة أمام إمام من أشهر أئمة  
 الإسلام، وله قلب يحرق بالحب. وقد أحدث هذا الكتاب رجة عجيبة جداً في أوروبا ومنذ أولته المجلات  
 الأدبية بالغ والتأويل ويعلل ذلك مدرك ذلك. لأن أوروبا كانت في القرن العاشر للميلاد تنظر  
 إلى الشؤون الوجدانية، وقد سبقها إلى ذلك عالم عربي، وإمام من أئمة الدين، ومثال يحتذى في أدب  
 النفس، وكرم الطبع ومثابة الحق ( 32) وتابع ركني مدارك موازينه بين علماء المسلمين والعربيين.  
 فرأى أن العرب كانوا ينظرون إلى الحب في القرن العاشر بنفس العين التي كان ينظر بها الأوروبيون  
 إلى الحب في القرن التاسع عشر، هذه النظرة هي امتداد لنظرة العرب في المشرق. ( 33) ولأنك أن  
 الإسلام هو السبب في ذلك، فهو من يجمع بين الروح والجسد، ففي قوله تعالى شَرَحَ وَلَقَدْ  
 (ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إن في ذلك لآيات  
 لقوم يتفكرون) (34) حشوق الله العظيم..

لقد راعى الإسلام مشاعر الإنسان وعواطفه، وجاء الرسول الكريم مؤكداً تلك النظرة الانسانية  
 للإسلام في مراعاتها الروح والجسد معاً فقال: "إن الرجل إذا نظر إلى امرأته وخطرت إليه نظر الله  
 إليهما نظرة رحمة، فإذا أحدهما بكها تساقطت دبريهما من حلال أصابعهما". رواه مسرة بن علي في  
 مشيخته، والرافعي في تاريخه. (35)

ثم أتى فقهاء المسلمين متبوعين أسس الإسلام وتعاليم الرسول، كما فعل ابن حزم في سيرته،  
 ولكنه صرر لنا جانباً واحداً من حياته، وهو جانب حبه فقط..

ولعل كتاب "المنقذ من الضلال" يعد سيرة ذاتية للفراي الذي وصف فيه "رحلته العقلية وكيف  
 وصل أخيراً إلى الحق". (36)

كتاب ابن أبي  
اصيبه لفضل كبير  
في نقل رسائل  
كثيرة كتبها فلاسفة  
عرب ومسلمون .

ألف الغزالي كتابه هذا في أواخر أيامه، فشرح فيه تطور مؤلفه في التفكير والسعي وراء الحقيقة، فهو ترجمة فكرية يشرح لنا شكوك الغزالي ومباحثه في مختلف المذاهب قبل الوصول إلى رأي يطمئن إليه. (37) وصف الغزالي 'مقاصد' من الاضطراب النفسي في مقابلة الفرق بعضها ببعض ارتضاء احتيا من طريقة التصوف، ثم صرفه عن نشر العلم ببعاده، ومعاذته له بيبسبور، كل ذلك بأسلوب مؤثر تغلب فيه اللهجة الخطابية على الحجاج العقلي والبرهان المنطقي، وليس في المنع من الصلصال مذهب فلسفي مستقل، ولا نظرية مجردة بل هو حكاية حال الغزالي نفسه، وذكر انحلال رابطة التقليد عنه واستيلاء الشك عليه ثم استناده بأدوية التصوف. (38)

وقد ألف الغزالي كتابه بعد الحسين، فهو عمل الشيخوخة، ولذلك يرى اعتدال أسلوبه ووضوح إشاراته وتخزين ألفاظه، وانتلاف معانيه. صوّر الغزالي النفس البشرية تصويراً واقعياً، بدقائقها وجربتها، ومليئتها من متاعر بتلك العفوية والبساطة، بعيداً عن التكلف والصنعة والسجع فمن ذلك قلّه: لا تصع لي رغبة في طلب الأجرة بكرة، لا وتحمل عليها جند الشهوة جملة فيعثرها عتبة فصارت شهوات الدنيا تجرني سلاسلها إلى المقام، ومنادي الإيمان ينادي الرحيل! الرحيل! ظم ينق من العمر إلا قليلاً، وبين يديك المسر الطويل... فمضى نستعد ؟... (39)

وربما عدنا 'المعتقد من الصلصال' سيرة ذاتية، فالغزالي صوّر ذاته ونفسه، وماطراً عليها من اضطراب، ولعلها لا تشبه السيرة العبية الحديثة، ولكنها إلى حد بعيد نعت سيرة ذاتية.. وقد صنعها د. احسان عيسى من أصناف السير التي تصوّر الصراع الروحي، فالغزالي صوّر جانباً من أزمة روحية تعرض لها، دون تلمس إلى مآعدها، ولكنه رسمها بنفث، وقد كان صريحاً في تفسير حالة الشك التي مرّ بها منذ مراهقته قبل العشرين وحتى الحسين، ولكنه 'خرج من لجة الاضطراب إلى ساحل التصوف المطمئن وانتقل من الشك العقلي إلى الإيمان الشلومي'. (40)

وكتب أسامة بن منقذ، سيرته الذاتية 'الاعتبار' وضمّنها مامّر معه من أحداث تصوّر مرحلة معينة من تدرّج لأمة الإسلامية أيام العرو الصليبي. في القرن السادس الهجري، فقد ضمن سيرته هذه حكايات واقعية فيها صدى العاطفة والمعاناة، كتبها رجل مسلم مؤمن بالقدر.. فقد أنقذ أسامة لنفسه

العصبي وأدع في إيراد كتبه كل الإبداع. (41) وبعد هذا الكتاب صورة أدبية رائعة كتبت في القرن السادس الهجري، ولعلّه هدف من وراء هذا الكتاب 'تعلم أمثلة أنبياء لذلك معاه' كتاب الاعتبار' وأورد مواد يرحى منها أن يعتبر القارئ بما حلّ به من حال يستفيد لنفسه. (42) ..

وربما استطعنا أن نجد في 'الاعتبار' بعض سمات السيرة الفنية مثل الالتزام بالصدق والأمانة، وبزاعة التصوير، وقدره أسامة على جعل القارى يعيش الموقف ذاته، والتعبير النقيض الذي يمتلئ حرارة وولعية. ولتأخذ أسامة في رواية سيرته الأسلوب القصصي بما فيه من حوار، مثل قصته عن طيب الأفرنج..

وكذلك ابن خلدون (732-808هـ) الذي ترجم لنفسه، وتولّى مؤلفه التاريخي به، وتناول سيرة حياته العمة والحاضرة، واتصاله بأمراء المغرب وتولاه، ووطنه إلى الأندلس، واتصاله بملك غرطة

مؤلف كتب  
المفكر معانيه في  
رحلاته وتجربته  
التي تعرض لها في  
كتابه " احسن  
التقسيم في معرفة  
الانبياء "

ووريره ابن الخطيب، وحياته في مصر واتصاله بالسلطان، وكيف سعى خصومه حتى عزل عن منصب القضاء، وتابع ابن خلدون حوادث التاريخ التي عاصرها، وتكلم على نقشة الناصري، وعقب تحت العوان، وسياقة الحير عنها بعد تقديم كلام من أحوال الدول يليق بهذا الموضوع، ويطلعكم على أسرار في تنقل أحوال الدول بالتاريخ إلى الصحابة والاستيلاء، ثم إلى الصعق والاصمحل مؤلفه بالغ أمره، (43)

لقد كان هدف ابن خلدون ابن في سيرته، تحقيق حوادث التاريخ التي عاصرها، ولم يكن هدفه التعريف بنفسه فقط، فقد كانت مسيرة عامة، وهامة في شرح بعض التفاصيل، عن الشخصيات التاريخية التي قابلها مثل كسار الدين بن الخطيب فأعطانا بذلك صورة واضحة له، وتعلمه وثقافته، وتفكيره ورده، في رسائله التي أثبتت في تعريفه، تلك الرسائل التي تبينها ابن خلدون وابن الخطيب، ولعل الرسائل ركيزة هامة في السيرة الفنية الحديثة، للتعرف بالشخصية المترجمة...

كتب العرب القدماء سيرهم الذاتية ابن، ولأنك البنا نجد في بعضها ملامح السيرة الذاتية الفنية الحديثة، ولكن كاتبها كان يفسر، ويشرح جانباً واحداً من حياته.. كما رأينا في السير التي أشربا إليها من قبل.. ولأنك أن العرب أسهموا في مصدر السيرة الذاتية مساهمة فعالة، ولكنهم قد عمو عن هذا الفن الهام، ولذلك على تطور الأمم وحضارتها، بم رسوم اجتماعية وثقافية وأحداث بشرية دقيقة ومعبرة عن النفس الإنسانية الطامحة إلى الكمال.. وما يقدم من فوائد جلي للأجيال المتتالية.. لا يستطيع أن نحصر تأريخ سيرتنا الذاتية في أنبنا العربي على امتداد عصوره في صفحات قليلة، مع العلم أن تلك السير لم تكن تجمع سمات السيرة الذاتية كما عرفها الغرب في عصر النهضة الحديثة، ولكننا حاولنا قدر الإمكان أن نعطي صورة واضحة للذات العربية منذ أقدم العصور..

ولعل مسيرة د. طه حسين "الأيام" هي أول سيرة ذاتية عربية فنية طالع مؤلفها بها القرن العشرين فقد صدرت عام 1929م. وشرح طه حسين النواحي التي جعلته يكتب أيامه، فقد كتب الجزء الأول والثاني هرباً من السياسة في بلده، وحين كان في غربة لملى للجزائري معاً، أما للجزء

الثالث فلم يكن هدفه فيه أن يكتب مذكرات لحياته كلها. ويرى طه حسين أن من الضروري إتمام سيرته إذا استطاع. (44) إن هذا اعتراف من طه حسين بأنه أهمل في الجزء الثالث كتابة بعض أحداث حياته التي تُعد أهم فترة بالنسبة لتطور تلك الحياة. ولقد كانت تلك الأحداث غنية بالتعبير الجذري الذي طرأ على شخصية طه حسين، ومع ذلك لم يشرح لنا جوانب حياته التي عاشها في فرنسا وهو المكفوف الذي تعرض حثف لتجارب عنيفة، ربما هزت كيانه ابند، كما تشعر من خلال سيرته بعمق الألم الذي تركته العاهة في نفسه، مهما نظره بإحسانه، أين مثلاً أن يرى تجارب طه حسين وهو في مدينة رائعة لاهية كباريس قبل قرن من الزمن تقريباً!! كذلك فإنه لم يصور لنا بدقة تعلقه بالفتاة الأوروبية "سوزان"، تلك المرأة التي أبصر بعينها، والتي أصبحت زوجته فيما بعد، بل كان يصمت في مواقفه الكثيرة معها، ولم يهتم بتساؤلات القرى وحبه المرير والتعمق في الأمور. ويتساءل دسحام الخطيب قائلًا: أيريدنا طه حسين أن نصنف أن الجانب الوحيد من هذه العلاقة

النبيلة إنما كان هو الجانب الطاهر الذي أوماً إليه بـماء ولم يستقصه؟ وماذا تكون السيرة الذاتية في هذا المجال إن لم تكن كشفاً وتعريّة؟ (45)

لقد حقق قلبه طه حسين عندما سمع صوت مي في حفل تكريم جليل مطران ولم يرمض العنى عن شيء مما سمع إلا صوتاً واحداً سمعه فاضطرب له اضطراب شديداً، وأرق له ليلته تلك. كان العسرت محبلاً صنيلاً وكأن عدبا رافقا.. (46) ووصف له طه حسين حبه مي من خلال صوتها، وهو الإنسان المحروم من المرأة وكيف أحى عداً معالماته في فرسة، لاشك ان طه حسين لم يكن صريحا وصانقا في كشف عواطفه وتعريتها، وكان يمكنه أن يعزى قسما منها، ولكنه كان يحشى عواقب الأمور لا كما قل في نهاية سيرته إنه لم ينكر في سيرته شيء ولم يندم على فعل فعله أو قول قوله (47).. أبغض طه حسين الإنكار فقط فيما كتبه؟ أم أنه الإنكار لحقائق بعد عنها صداً منه على القارى، وحقاً من المجتمع القاسي الذي لا يرحم وكان يرى "الحيدة في تلك جبا ونفاق". (48) وهو يرى نفسه "أطول الناس لسافاً". (49)

مختبر ابن حزم  
أكبر عقلية إسلامية  
ظهرت في الأدب.

أكان طه حسين طويل اللسان في المشكلات العامة فقط، وقصيره في مشكلاته الخاصة، في دقائق حلجات قلبه المعجم بالحبة؟.. لاشك ان وصفه الأول صوت امرأة سمعه قد حرك لودعه بتلك الصورة الرائعة، فأبى طه حسين هناك في بلد غريب عنه، بعيد عن عيون الناس، وعن مجتمعه المتخلف، لماذا فعل طه حسين؟.. طه حسين الرجل الرفيع ذو العقل المتفتح والنبيرة المتألعة. كيف أحى عدا مشاعر قلبه المملوء بالحب، والعطف والإحسان والشعور؟ كيف أصم أنبيه؟ كيف عقل لسانه؟ هكذا الكثير، ولم يكن صانقا وصريحا في مرة قصة حياته. وقد القى طه حسين ذلك الفن من العرب وحارون شرحه، ولكن تقاليد، وعاداته أوقعه وشذته إلى بيته التي نشأ فيها، وعاد إليها، كتم هذا حوقا من مجتمع قاس متخلف يحاسب الإنسان على كل هوة يهدا في رأيه جريمة في حق الدين والحياة، والمجتمع المترمت الذي يحالف طبيعة تعاليم الدينية والثرية في صدر الإسلام.. ومع هذا كله، فلا يمكن أن ننكر أن الأيام قيمة تاريخية وعلمية وأدبية

لأنها تزخر بـ السيرة الذاتية الغنية في أبدا العربي الحديث، وأنها تشرح الفكر العربي المنظور المواكب للعصر إلى حد ما، وتعطي صورة رائعة من الفن العربي بموسيقاه وحروبه وتناغمه.. لقد اتفق طه حسين الأسلوب القصصي في جزأيه الأولين، لسرد قصة ذاك العنى المكافح، وتلرمب الأحداث، ووصل الصراع إلى دروته وفي الحق أن العنى قد قطع الصلة بينه وبين الأهر في بحيلة نفسه وأعماق ضميره، ولكنه ظل مقبلاً في السجلات. (50)

إن أيام طه حسين كلها صراع وكفاح وهي تستحق التسجيل والقراءة.. ولكنها تعاني من نقص في بيانها وصراحتها..

وكتب أحمد أمين بعد طه حسين سيرته "حياتي في طوان في شتاء عام 1950م بعد الأيام بحوالي ثلاثة وعشرين عاماً، كتبها في نهاية حياته، وقد قال في المقدمة بصراحة: "كنت أعصر ذاكرتي لاستفطر منها ما العزيت من أيام طفولتي إلى شيوختي، وكلما ذكرت هائلة دونها في

ويرى ابن حزم  
الحب ليس بمفكر  
في البداية  
ولا محذور في  
الضربة .

إيجاز ومن غير ترتيب. فلما فرغت من ذلك صمغته إلى مذكراتي اليومية، ثم عمدت في الأشهر العربية إلى ترتيبه وكتابته من جديد .. من غير تصنع ولا تكلف (51)

ويرى د. إحسان عباس أن كتاب 'حياتي' له صلة بالتاريخ والمذكرات وتعب في صف مع مذكرات محمد كرد علي ومذكرات الراجحي ومحمد شفيق باشا، ومذكرات الملك عبد الله، ومحمد حسين هيكل، وتربية سلامة موسى وما شابه، إلا العصر الثاني منه أقوى وأوضح. (52)

وقد ظهرت بين سيرة طه حسين وسيرة أحمد أمين مذكرات عديدة، منها مذكرات محمد كرد علي التي كتبها عام 1939 في أوائل الحرب العالمية الثانية. وراح من المذكرات كثيرا في هذا القرن، فكتب السيديون مذكراتهم، وريم عدت تلك المذكرات تأريخا لفترة الانتداب في الوطن العربي، في أوائل هذا القرن. وفي المغرب العربي كتب للمناصلون ضد الاستعمار الفرنسي مذكراتهم، بصورون فيها وحشية المستعمر، ومالقاته هؤلاء من تعذيب في سجون العدو الفرنسي منها من نكريات سجين مكوج للمناصل محمد إبراهيم الكنتاني، فقد كتب الكنتاني تلك المذكرات لأنها محاولة لوصف القمع الوحشي المظلم الذي لقيته طائفة من المكافحين الوطنيين العاسيين على يد جيش الاحتلال في مركز (كولمبيا) بالجنوب المغربي (53) إن تلك المذكرات تجمع صورا حية صادقة، ينمى صاحبها أن تعرض شريطا سينمائيا. ولأنك أنها تصمم لحاسيس المناصل، وألامه خلال سجنه.

ولأنك أن الرجوع إلى المذكرات العربية التي ظهرت بكثرة بعد الحرب العالمية الثانية بعد الحادث التاريخي، والاجتماعي، والنفسي أيضا. ولكن يدعي التحقق الجرد والتفريق قبل الأخذ بها. ويحدث البحث في قصص الإنبياء العرب لمحتئين لمحات من سيرهم، وريم كانوا هم أبطال تلك القصص، كقصص إبراهيم الكنتاني للممارسي وسارة للعقد، وسجن العمر ورمرة العمر وعودة الروح لتوفيق الحكيم.. وقد اعترف لي د. عبد السلام العجيلي بأن قصته تملت للمساحة تصمم شيئا من نكريات (54). كما صور حد مينة طهولته في روايته التاريخية بقايا صور والمستفتح .

وصورت د. سمر العطار مرحلة من طفولتها في روايتها 'لينا'.. ولعل سرد هذه اللحات يعطينا عن الموضوع الأساسي في بحثنا، وهو 'السيرة العبية الأدبية'.

وفي عام 1959م، كتب ميخائيل نعيمة سيرته 'سبعون' وقد قسمها إلى مراحل متعددة:

**المرحلة الأولى :** وكانت تتضمن أحداث حياة نعيمة من عام 1889 1911م، من الطفولة حتى بداية دراسته في روسيا، وقدمها بقوله: 'سبعون سنة' . يهون عليك لفظها. يهون عليك عذم من الوجد حتى السبعين، ولا ينقصني عليك حصر شهورها وأسابيعها وأيامها، وساعاتها، وثقاتها وتوايها، ولكنه فوق طاعتك أن تعود العفري، ثم أن تعرضها لمحة حسب تسلسلها في الزمان والمكان. ثم أن تتفرع من كل لمحة جميع ما حملته إليك من موحيات وتحيلات والفعالات وجميع ما حملتها من حركات عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغبات، ومن أحلام حملتها في البقطة والعدم، وملذات ولوجاع كتبت بعضها عن الناس، وفصحت بعضها عن قصد منك وعن غير قصد: إنك حادغ ومحذوع كلم حاولت أن تحكي لنفسك أو للناس حكاية ساعة واحدة من ساعات عمرك.

لأنك لن تحكي منه الا بعض يعصها، فكيف بك حكاية سبعين سنة؟ (55) يرى نعيمة أن من الصعب أن يرد كل ما سمعته أنه، أو كل مزارته عنه، وأن يحصي كل خطوة سارده ويعد كل نبرة من عمره أو عمر القارئ، فهي من المنعبر على الذاكرة، أن تصل اليها لتسجلها حينما تريد.. (56)

أما المرحلة الثانية : من حياة نعيمة 'سبعون' فهي تبدأ من عام 1911 حتى عام 1932، منذ بدء هجرته إلى الولايات المتحدة وحتى عودته منها..

والمرحلة الثالثة : من عام 1932 حتى 1959م، منذ عودته إلى وطنه وحتى اليوم الذي انتهى من كتابتها ونشرها في 17 تشرين الأول من عام 1959م.

ولعل 'سبعون' أقرب السير الذاتية لقرن السيرة الحديثة، فقد اتخذت نعيمة الأسلوب القصصي السابق، وقد كلى لاتصاله بالادب العربية، ووجوده في الوسط الملائم آنز كبير في جعل سيرته هذا ثم الأركان، وبعد حياته تاريخاً للحياة الإنسانية جليلة حاصت تجربة صوفية عميقة لأصول صيرتها صهرا، وصنفتها وفنت بها إلى الجوهر وكشحت عن بصيرتها 'الرغبة' التي تغش بصيرة الإنسان لمشعول بكاهن الحياة. (57)

ولقد أزع نعيمة في سيرته كذلك تجربة المهاجرة، ووصف مشرونها الأدبية الكبيرة التي قامت في الطرف الآخر من العالم، والتي أثرت تأثيراً بنياً وهدياً في أنس العربي الحديث. وهكذا قدم صورة واضحة معبرة لهذا الفن الجميل، فدفع بأديب عفوود إلى الأمام هذا الفن الممتع الذي ينل على تطور حقيقي ورائد في حياة الأمم..

وفي عام 1969م ظهرت سيرة داتية أخرى تشبه أيام طه حسين، للدكتور كاظم الداعستاني تحت عنوان 'عاشها كلها' كتبها حين جاوز الستين من عمره أو قارب السبعين كما يحترف

بأرله (58) وقد كلى هذه أن ينو صورا جميلة اعتد أن يرويها لأصحابه حنية مه على ضياعها. (59) وعرض عليها الداعستاني صورا رائعة من طفولته ونشأته وشبابه وكهولته أيضا.. وكان يستند تلك الذكريات من أيام طفولته وصباه، ويراها لوحات منفردة لا يتصل بعضها ببعض، ولكنها واصحة لما تركته من آثار في نفسه. (60) ولم يقصد الكاتب أن يكتب سيرة حياته، بل كلى هذه دراسة الحياة الاجتماعية في سورية والموارية بسبها وبين الحياة الاجتماعية في فرنسا من خلال شعوره هو.. ويعترف الكاتب بأنه أعطى أثباء هامة في حياته، لأن القارى ظلتم قد يحكم عليه ويحط من قدره.. ولكن الأحداث التي صورها هي صورة واقعية صادقة ليس فيها تحريف. حاول جاهدا ألا يخرج عن اللون المحلي الدمشقي لينقل إلى القارئ مجتمع دمشق كما هو.. (61)

وفي عام 1970م، كتبت سلمى الحفار الكويري سيرتها في 'عنبر ورمال' وظهرت المرحلة الأولى منها، وقد سبقتها محاولة أخرى للكاتبة كتبها في يوميات هائلة صدرت عام 1947م، ولكنها كانت محاولة محففة للكاتب، لأنها كانت في أول شبها، وأول عهدها بالكتابة.. وتعرف الكاتبة بأن سيرتها 'عنبر ورمال' تتضمن قصولا من طفولتها، وحياتها وبينتها، وتصور أهم الأحداث التي أثرت

تكوينها الخلفي والفكري.. كما تعترف بأن الإنسان "لا يترك معنى الحياة وفيمتها قبل أن ينضج ويصبح قادراً على تمييز الوجود من الأكثمة". (62)

ولقد كان الدافع الأول الذي جعل "سلمى" تكتب سيرتها هو كتابة سيرة أبيها، وترى ذلك بؤاً ووفاء له لذلك أهملت جنباً كبيراً من طفولتها.. وقد يتراءى لقارئ "عبر ورمال" أن بطل السيرة هو أبو سلمى، وليس سلمى نفسها.. وأما الدافع الثاني الذي جعلها تكتب تلك السيرة فهو رغبة في تسجيل نوه دمشق الحلوة في فترة مصب، تلك البره "السيارين" التي سجلتها في نول كتاب لها في مرحلة شبانها "يوميات هالة"، وتعدّ الكتابة هذا وفاة منها لدمشق مدينتها وتعبيراً صادقاً عن جنبها لها..

وفي عام 1973م، كتب مراد السباعي شيء من حياتي، ولكن الكتاب لم يظهر إلا عام 1979م، وكتب في سيرته هذه عن مرحلتي الطفولة والشباب، وتضمن لو فتاح له فسحة من العمر ليكتب مرحلته الثالثة مرحلة الكهولة ( 63)، فترك الكتاب للزمن، لأن في اعتقاده أن الزمن يختر الأفكار، فتعثر الأحداث في ذهنه حتى يستطيع أن يكتب من جديد. ( 64) ولعل الكاتب تعمد هذا العنوان لأنه ألقى أشياء من حياته، لم يعرضها للناس، وتركها لنفسه.. ولكنه اعترف بأنه من الصعب عليه أن يجد حياته أمام المجتمع دون شعور بالحجل، فالحجل سمة إنسانية، وهو يرفض التعرية أمام الآخرين، ولذلك ألقى بعض الأشياء التي قد تسيء إلى معارفه وأصحابه. ( 65) وقد أهمل الكاتب التسلسل الزمني في مرحلة طفولته، وترك لقلمه الحرية في أن يجري على الورق كما يودّ فهو لم يدر يومياته لأنه يرى هذا التكوين مقيداً بتاريخ معين، فتعقد عندك الأحداث طويته وتكر المؤلف الشخصيات التي أثرت في حياته فقط، أما الذين لم يؤثروا فيه لاس قريب ولا من بعيد فلم يتعرض لهم. ولم يصف السباعي الصورة الخارجية لشخصياته أبداً، لأنه يخشى عدم

تطابق الصورة مع الوصف ويترك تعيّلها للقارئ، إن شيء من حياتي سيرة مفتضية، ويعلّ المؤلف ذلك لسببين هامين: الأول أنه اختار أحداث حياته اختياريًا، وأهمل بعض حوائث من حياته، كان قد ذكرها في مجموعته القصصية "الشرارة الأولى" في قصتي "كبور تنزاور" و "حياة رسائل" ووجد من الأتسب عدم ذكرها مرة ثانية لأنها نشرت من قبل..

والثاني: أن مراد السباعي كاتب قصة قصيرة، لم يكتب للرواية أبداً، فجاءت لذلك سيرته قصيرة كقصصه. (66)

لقد حاولت قصتي السيرة الذاتية التي ظهرت في أدب العربي الحديث والتي تشبه إلى حد ما السيرة الذاتية الفنية العربية، وهي كما رأينا لا تتجاوز أصابع اليد.. وقد يكون هناك بعض السيرة التي ظهرت في العالم العربي ولكنها لم تصل إلي وقد سمعت عن بعض منها وحاولت جلبها ولكنني أخفقت.. ولعلّ هناك أسباباً متعددة منعت انتشارها..

وسأحاول أن أوازن بين سيرتنا الذاتية العربية والسيرة العربية، لعلنا نجد تقارباً وتباعداً بينهما.. ولاشك أن هناك فرقاً بيناً راصداً بين المجتمعين العربي والعربي، ولعلّ العرائر الإنسانية واحدة في

#### يعترف الكاتب

أنه ألقى أشياء

هامة في حياته،

لأن القارئ قلم

قد يحكم عليه،

ويحط من قدره.

■ إن المجتمع  
المنفصل هو الذي  
يحكم على الكاتب ،  
وهو الجلاذ  
القيسي..

الشرق والعرب.. ولكنها تختلف باختلاف البيئة والتربية، وهذا شيء معروف لدى الجميع.. إن المجتمع المنفصل هو الذي يحكم على الكاتب، وهو الجلاذ القياسي. فالكاتب انبسط بحيا بطباعه، ويعيش برعايته الإنسانية المختلفة، فلماذا يجزده الناس من تلك الصفات الإنسانية الحلوة؟ فهو يشتر له أخطاؤه وخصائصه. فالكثافة والتأمل شيء وانواق شيء آخر..

وقد اعترف نعيمة أن في حياة كل إنسان أسراراً يكتبها عن الناس. (67) وقد ذكر المبررات التي جعلته يعاصر ويكتب سيرته سبعين، منها مبرر لا يحظر للقارئ في الآن. وهو اللذة التي يلاقيها الإنسان إذا هو نعى أمام إخوانه الناس من جميع أسراه ووزاره، وبات وكأنه البيت من رجاء. كل ما فيه مكتشف للعين. إلا ما كان منه أبعد أو أعمق. من متناول إحصاء الناس وأفكارهم. فذلك وحده يبقى له بمثابة قس قدامه لا يخطئه أحد غيره. (68)

لقد عرّى نعيمة ذاته أحياناً وأحصى أحياناً أخرى موجدته ملكاً له.. إن تعرية الذات وكشف عن النفس أساس في السيرة الذاتية خاصة.. وإن كثيراً من كتّاب السيرة الذاتية الحديثة يحشرون تعرية نواتهم خوفاً من القارئ. ونقول كوليت حوري: وربما لا يوجد في هذه الحياة أحلى من تعرية الإنسان ذاته والتكلم عليها. فالورق صلب انبسط يتقبل اعترافات الكاتب ويفتح صفحاته له، ولكنها صعبة في أن واحد، لأنه يحشى الآخرين وكراهيتهم له في النهاية. (69)

عرّى نعيمة ذاته، وتكلم عليها بصراحة، حين وصف مدرسته الداخلية في المناصرة تحدث عن الانحرافات الجنسية بين الطلاب هناك، وعرف بأنه عانى كثير من كبح عاطفته الجنسية (70) ثم حصر صميمه الحق ليهيئ عليه الاستسلام للبهيمة في داخله. (71) وحين استسلمت له زميلته، ووجد في نفسه جوعاً، أخذ يقول كاشفاً عن نفسه: فكيف أعف وفي دمي

جوع وأني جوع؟ إنه جوع للحياة إلى الحياة. إنه الجوع الذي لولاه لأحياء (72) لقد كانت متليلين مغرمة به إلى درجة كبيرة، ولكنه وجد أن حبها له من جانب واحد فقط فأخذ يتسائل: ألعلى بت غير قابل للاستعمال بدار الحب؟ أم إن متليلين ليست الشرارة العائرة على بصرام تلك الدار؟ (73) ثم انتهزت مثل نعيمة ووجد في بيلا القوت والشراب. (74) كما أن نوبيا تتير به جوعاً. (75)

وكذلك طه حسين فقد أحصى عليها الكثير من معامراته في باريس، وهو الرجل الربيعي الذي وصع في قلب الحصار الأوروبية في القرن الماضي ولعله كان حكيماً يحسب لمجتمع المنحطف حسناً. وكما قال د. الخطيب: ولولا هذه الحكمة في طرح الأمور لم أتيح لصوت طه حسين في الأغلب أن يصل إلى أذان القراء شرقاً وغرباً.. (76)

بينما صرح د. الداعستاني بأنه أحصى أشياء هامة في حياته لأن القارئ طالق قد يحكم عليه ويحط من قدره.. كما أن السباعي رفض التعرية أمام الآخرين لأنه من الصعب عليه أن يجزء حياته أمام المجتمع بون شعور بالخل وأحصى بعض الأشياء التي قد تسيء إلى معارفه وأصحابه..

ويؤيد إلينا أن الكاتب العربي الحديث يحسب حساب المجتمع على خلاف الكاتبات الغربي الذي يعيش في مجتمع واسع مثقف منظر بهل اعترافات الكتب، ويروا أشياء طليعية نابعة من نفس

## مختلف

اعترافات كذاب

السيرة الغربية،

عن اعترافات كذاب

السيرة في الأدب

العربي الحديث.

الإنسان فهو بشر يتحرك، ويمر وله مشاعر ينبغي ألا يحجبها، ولا يشعر الكاتب الغربي بالحجل من شعورية ذاته كاعترافات جان جاك روسو، الذي رسم أهواء حياته في اعترافاته الجريئة قبل قرون من الزمن.. (77)

ويبدو أن ينقل كاتب السيرة الذاتية صرعه الداخلي إلى قرائه ليكشف عن ذاته وما يصطرب في أعماقه، ولأن اعترافات كتاب السيرة العربيين مختلفة عن كتاب السيرة في الأدب العربي الحديث.. وقد تكون اعترافات القديس أوغسطين هي التي شجعت للكاتب العربيين على الاعتراف، (78) مع أننا نجد في أدب العربي القديم اعترافات جريئة مثل اعترافات العزلي في تلمذ من الصلوات واعترافات ابن حزم في طوق الحدمة (وقد اشرفنا إلى ذلك من قبل)، ولكننا لا نجد الصراحة الاعترافية عند كتابنا المحدثين.. فهل كان المجتمع العربي أوسع صدرًا ولبعد أهد للاستماع والفتاح؟ أو أن مجتمعنا العربي الحديث على تطور الزمن وتقدم القرن، تحلى عن مشاركة لقائى تجربته، وأرغمه على الزيف والرياء!!..

فها هو برتراند رسل Russell, Bertrand (ولد عام 1875م) الفيلسوف الإنكليزي وعالم الرياضيات، والكاتب الشهير الذي نال جائزة نوبل في الأدب عام 1950، يعترف بصراحة في سيرته الذاتية غير أنه بالمجتمع الذي يعيش فيه، ويتكلم على مشاعره الجنسية التي طرأت عليه في سن المراهقة، ويصور حالته النفسية أثناء (79) ويتابع رسل طرح عواطفه غير أنه ولا متعيب من المجتمع ولا العزاء، فهو يعلم حق العلم أن قراءه بشر مثله يتقبلون ذلك، والخوف من المجتمع الفاسي يمنع كتابًا من بث مشاعره الطبيعية، لأن المجتمع عدله لا يرحمهم كما نذكرنا. وربما استطاع أن يبعد قلوبهم عن التداول بين الناس ويقضي عليهم في المستويين الأدبي والمعاشي أيضًا..

ولعل تصوير تطور شخصية بطل السيرة الذاتية ومزاجه وتطورها وتغييرها ضروري جدًا فيها وربما أحسن بعمية رسم هذا التطور في سيرته. فيعرفنا بوصف لنا دقائق النفس البشرية، واختلافها من مرحلة إلى أخرى، بينما يجد الكاتب الآخرين هم أنفسهم من الشائب حتى الكهولة والشيوخه.

وقد حاول بعض الكتاب العرب أن يكون صادقًا في سرده قصة حياته، بينما كان بعضهم آخر يشوب أحداث حياته بالعموص.. فهذا مراد السباعي لم يخرج في مدرسة قط، وكانت لحيته صعبة تصطره للاستهانة بأستاذ يهينها، ومع ذلك فقد استطاع أن يخطنا إلى ذاته المصطربة حين أحب فتاة متقعة، ورأى من الواجب أن يجاريها في تقاعها.. (80) وحاول أن يقرأ باستمرار ليعلم الأفكار المعروضة داخل صفحات الكتاب، بينما كان طه حسين يخفي عنا مقامرات حبه في باريس مثلاً. (81) وهذه الصراحة التي لجأ إليها السباعي خلال صفحات كتابه، لم نعهد في أدبنا الحديث وخاصة عند كتابنا الناشئين فهي جذيرة بالاحترام.. ولعل القارئ يرى صورته في سيره بعمية التي نجح بربط تجربته الذاتية بالتجربة العامة للإنسانية كلها في كل المجالات. وربما في صفحات سبعون أبلة واصحة على ذلك.. فقد جرب بعمية الحرب، وحسن غمارها مرغمًا، فكرهها، وتمنى السلام للبشرية جمعاء من خلال تجربته ومعاناته للحرب الطاحنة البشعة.. فكتب حوارًا جرى بين الشمس والأرض، فها هي ذي الشمس تسأل ابنتها الأرض فتأله:

■ تظهر "الأنا"

من خلال أسطر  
الكاتب وكلماته في  
السيرة الذاتية  
العربية .

-السلام يالبنقي الحبيبة، ماذا حدثك اليوم؟.

-عندي معاهدات سلم ولاسلم بالامام." (82)

ولعل في السيرة الذاتية العربية "الأنا" التي تظهر لنا من خلال أسطر الكاتب وكلماته، فهي سيرة نعيمة "سبعون" نجد الأنا قد غلقت السيرة بمسحة من القروء، فنعمة عالم، ومفكر، وشاعر، وكاتب، ورسام ماهر، وعاشق ومعتشوق أيضاً . نعم ! ربما كان نعيمة هذا الإنسان العظيم، فهو حقاً كاتب ومبدع وموسوعة أدبية وثقافية، ولكنه كان يعيش في بيئة متطورة خلال ثلاثين عاماً تعلم منها الكثير، تعلم الصراحة والصدق إلى حد ما . ولكنه لم يمس العرور والكبر اللذين كانا يسريان في نعمة، فهو شرقي وهذا هو عيبنا في الشرق، العرور والبعث عن التواصل، ولاعتراف بالنقص، نحن عبقرية فقط، والناس جميعاً من حولنا لا يفقهون شيئاً، هكذا نشأنا وتعلمنا، واحتلقت مفهوم الكلمات عننا الاعتزاز والعزور . بينما نجد سومرست موم يقول في سيرته: "أردت سروري أن أعيش على ما هي من نقائص عظيمة وجسمية، وما أؤيد أن أكرر حياتي ثانية لأنني لأرى لذلك طعم، لا أريد أن أعود إلى معاناة ما عانيت من الألم، وذلك أنه من بين أغلاط طبيعتي التي عانيت من الألمي أكثر مما سررت بأفراحي، ولكنني لا أمانع في أن أعيد الحياة ثانية إذا تحلصت من نقائصي الجسدية، ووهيت جسداً أقوى وعظلاً أرجح." (83)

وكما قال جان بول سارتر في سيرته الذاتية أيضاً: "صحيح أنني لمحت مؤهراً بالكتابة... (84) وقال: لقد أثرت أن أتهم نفسي على أن أتهم الآخرين، وليس ذلك بدافع من طيبة، وإنما لكيلا أكون متوقفاً على سواي. ولم تكن الفطوسة تنمي الخضوع، كنت أعتري قديلاً للحظ بمقدار ما كانت أكون ضعفي بالضرورة لتصر طريق إلى الخير" وكنت أنتير أمر في حركة خيالي انجاب لايقاوم كان يقسري بلاعطاء، ولو على مصص مني. ان أحقق صروناً جديدة من التقدم." (85)

ويسمي إدس أن يبتعد كاتب السيرة الذاتية عن دافع الإعجاب بالنفس لئلا يلحرف عن عنصر السيرة الأصل وهو الصدق، لأنه الأساس الذي تبنى عليه السيرة الذاتية خاصة..

ولعل ظهور السيرة الذاتية في أيد العرب الحديث ناتج عن احتكاكنا بالعرب، واحتلاط ثقافتهم بالثقافات العربية المختلفة، وإطلاع كتابنا على أدب العرب، إما عن طريق اللغة الأم، أو عن طريق الترجمة التي ازدادت بكثرة عجيبة بعدما من عصر النهضة إلى عصر الحالي، مما جعل للكاتب العربي يحاول أن يوفق كوالس الماصي في نفسه، وحبه الذي ورثه عن الأجداد في كتابة السيرة ليؤمن كتابة هذا المي العربي بجنوره الاصيلية . ولكن هناك أسباباً صنعت كتاباً من التحليق، في عالم السيرة الذاتية الحديثة، لأنقصي في قدراتهم العقلية، ولاصعف في تفكيرهم . ولا هي ثقافتهم، ولكن ربما يرجع ذلك إلى مجتمع الفاسي الطالم، وقارن الذي لا يتقبل الصراحة والصدق للذين يجب أن يكشف عنهما الأديب في حياته... ويصن معه بأنه إنسان له بولزعه البشرية، كما أنه يستحق المعيش على هذه الأرض بحرية تون قيود وموانع تعذ من تفكير كتابنا ونجعلهم يصرفون

■ حاول بعض  
الكتاب أن يقلد  
السيرة الذاتية  
العربية .

طافلتهم هي صيدية تائهة... ومما لاشك فيه أننا نعيش الآن في عصر تقدمت فيه العلوم والفنون، كما تطورت فيه أساليب كتابة السيرة... وإن كنا نلاحظ أن السير BIOGRAPHY (أي السير المعبرية لوصح التعبير) هي أنبعا الحديث أكثر من السير الذاتية لأن الكاتب في الأولى حر إلى حد ما... ولاستطيع أن ينكر احيرا ما قدمه الأدب العربي لنا في مجال السيرة الذاتية، ولعل سيرتي طه حسين ونعيمة الغنير كنتا بقلم عربي، يرجع كثير من فهمنا وأسلوبهما إلى تأثر الكنديين بالأدب الغربية، وإلى ما تعرض له الكتابان من البيئة التي عاشا فيها، والمجتمع المتطور الذي شجعهما على كتابة سيرتهما.. على الفارق الكبير بين السيرتين، والصراحة والصنق، اللذين يختلفان في صورهما في أيام طه حسين ونعيمة.. ولعل العدة التي أصيب بها طه حسين منعه من أن يشرح عواطفه كما ذكرنا بصراحة حشية من مجتمعه المتحلف أنتد... وقد استطاع نعيمة أن يهوق طه حسين في ذلك . وربما يعود هذا للمدة الطويلة التي عاشت نعيمة بعيدا عن مجتمعه؟ ولعل بيئة نعيمة أيضا تختلف كثيرا عن بيئة طه حسين.. ولا نذكر أخيرا أن بعض الكتاب حاول أو يقلد السيرة الذاتية الغربية، ولكننا نأمل أن يتابع كتاب حطاً قصيرة الذاتية العربية الحديثة في كتابتهم لهذا الفن الممتع والشائق، ليعيدوا إلى السيرة الذاتية العربية وجهها التاريخي للقيم، المعطى بالصراحة والصنق...

### ■ مصادر البحث ومراجعته:

- 1- "المعجم الوسيط"، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وحلته عبد الغفار ومحمد علي الشبل ولغته علي طه عيد للسلام هرون ج 1/ص 307
- 2- ثورلد وهو تلفظ قدي، ستمعله لناس قديما بعد عصر الرواية
- 3- الموسوعة العالمية ج 2، ص 298
- 4- إحسان عيسى "فن السيرة"، نشر وفروع دار الثقافة بيروت- لبنان ص 102
- 5- المرجع السابق 235
- 6- عبد المحسن بن طه جبر، "تطور الرواية العربية الحديثة"، دار شعراء بمصر 1963، ص 299
- 7- مبريت مرم، "عسيرة لألم"، ترجمة د هادي تسيب، دار الفكر 1472- ص 1
- 8- الموسوعة البريطانية، 1970، ج 2/ص 803 بحث السيرة الذاتية
- 9- فن السيرة ص 100- 101
- 10- 1- ماهر حسن فهمي، "السيرة تزيين وفن"، ط 1، مصر 1970، ص 224
- 11- 1- توفيق الحكيم، "السي مصر"، القاهرة، من نسخة
- 12- 13- "السيرة لتزيين وفن"، ص 219
- 14- المرجع السابق ص 220

15- المرجع نفسه من 235

16- "ملحة عطرة بن أبي شهاب"، في شرح التفسير السبع الطوال، المؤلفات، لأبي بكر محمد بن الكلب، الإنجليزي، تحقيق وتحقيق عبد السلام محمد هارون من 193 وما بعدها

17- "هذه مائة في الصيام، كريمة في مسجود وفي جنة"

18- "أبي أبي أسامة" "عربي: الأبناء في طبقات الأطباء"، شرح وتحقيق د. نواز ومنا

19- المصدر السابق من 438

20- د. شوقي شبيب، "ترجمة الشخصية" م2- د. المصنف بمصر من 12

21- المرجع السابق من 15

22- المرجع ذاته من 36

23- المرجع نفسه من 37

24- أبو حنبل النخعي، "السند والمصدق"، تحقيق د. إبراهيم النخعي من 9

25- المصدر السابق، من 54

26- "ترجمة شخصية"، من 40

27- د. إسماعيل عيسى، "تاريخ الأدب، الأتليسي"، م2، بيروت، 1969، من 341

28- د. هوم القليبي، "أدب الأتليسي"، تحقيق من كامل نصيراني، من 28

29- المصدر السابق من 60

30- "ترجمة شخصية"، من 43

31- "مروق سمعة"، من 5

32- د. دعي مبارك، "أدب القليبي في القرن الرابع الهجري"، ج2، القاهرة، دار الكتب، 1934، من 200-201

33- المرجع السابق، من 206

34- القرن الكريم، سورة الزم، آية رقم 21

35- معتمد بن حنبل، ج6، من 390

36- "ترجمة شخصية"، من 68

37- أبو حامد الغزالي، حجة الإسلام، "أدب من أئمة"، والموسم، في دي الحرة والجلال، تحقيق الدكتورين حسين سليم وكامل حجة م2، 1966، المصنف من 10

38- المصدر السابق، من 3

39- المصدر نفسه من 28

نموذج لأدبي - 134

- 40- "الحل المتصور" ص 158
- 41- رسالة في منطق، "الأعتدال"، تحقيق د. هليلج حتى، المقدمة ص 1
- 42- المصدر السابق، ص 1 و 2
- 43- عبد الرحمن بن خلدون، "التحريف بغير خلدون، روحه نوباً وشرفاً"، منشورات دار الكتب للبيروت، ص 315
- 44- هذه حركات من طه حسي، ص 1، تتلخصها من حلقة تلوين صديقه، بحر حاطه حسي مع جماعة من الأدباء، وقد عرضها في مؤتمر الأردن في 12/1/1981
- 45- د. حسام الصليبي، "ملاح في الألب والقفلة والقفلة"، منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1977، ص 73-74
- 46- د. طه حسي، "الأيام" ج 3، دار المعارف لشعبه، ص 27-28
- 47- المصدر السابق، ص 146
- 48- المصدر نفسه، ص 163
- 49- المصدر ذاته، ص 140
- 50- المصدر السابق، ج 2، ص 26، ص 182
- 51- أحمد أمين، "حياتي"، ط 2، بيروت 1971، ص 50، المقدمة
- 52- "في سميرة" ص 150
- 53- محمد إبراهيم النقي، "من تذكيرات سمي مكتبة"، بيروت 1397 هـ - 1977 م، في تسع كتب الكتابي
- 54- من مكتبة د. عبد السلام النسي، في مكتب مدير مجلة الثقافة بدمشق في 12/1/1979
- 55- ميشال حبي، "السمي" ط 1، بيروت، 1961، ج 1، ص 7
- 56- المصدر السابق، ص 8
- 57- د. عبد الكريم الأتشي، "قصر النور للمعري" ط 2، لبنان 1965، ص 212
- 58- د. كلثم الدغستاني، "عاشها كأيها" بيروت 1947، ص 9
- 59- المصدر السابق، ص 7
- 60- المصدر ذاته، ص 53
- 61- من مجلة جامعة بيروتها مع مكتب في دار العلوم بدمشق في 20/1/1981
- 62- سلمي الخطر فكر برقي، "عشر زمام" ط 1، بيروت 1970، ص 9
- 63- مراد الجماعي، "شيء من حياتي"، ط 1، 1978، ص 13
- 64- من مجلة بيروتها مع مكتب في دار بدمشق، في 24 سوز عام 1981
- 65- "شيء من حياتي"، ص 13

- 66- من مقابلة مراد السباعي
- 67- ميشالين ديمية، "بحرين حبيب جويس" ط4، بيروت 1960، ص 7
- 68- "السبعين"، ج 1/ ص 12
- 69- كوليب خوري، من مقابلة لها في إذاعة مونت كارلو، أقيمت في 16/4/1981
- 70- "السبعين"، ج 1/ ص 139
- 71- المصدر السابق، ص 279
- 72- "السبعين"، ج 2، ط5، بيروت 1978، ص 134
- 74- المصدر السابق، ص 189
- 75- المصدر ذاته، ص 291، 292
- 76- "مختار في الأدب والفنلة وثقافة" ص 75
- 77- كتب روسو "عقباته في عالم 1782م
- 78- "في المنيرة"، ص 114
- 79- يوزيف رمل، "مبوتني الذاتية" ته د هود الله الحكيمة د فخر السكندر د شعيق مجلي، د بيبي الحويش، ترجمة د شوقي السكندر، ص 50
- 80- "نسيء من حيشي"، ص 87 وصاحبها
- 81- "لأنا"، ج 3/ ص 99 وصاحبها
- 82- "السبعين"، ج 3 ط5، 1978، ص 161
- 83- "عصره"، ص 297
- 84- جني نور ستر - "كمد"، ترجمة سهيل إدريس، ص 181
- 85- مصدر سبق، ص 176



يصدر قريباً  
عن مشورات اتحاد الكتف العرب  
نحن والآخر  
محمد راتب حلاق، دراسة

مؤلف دار

## السيرة الذاتية في التراث العربي، التحديث والتنوع

منصور قيسومة\*

الذاتية في الأدب العربي الحديث لايدلان على مجرد المحاكاة للسيرة الذاتية كما نشأت في الغرب، وتطوّرت فيه، وإنما يدلان كذلك على الانحراط في صلب السنن الإبداعية الكسرى التي عرفها الأدب العربي القديم والتي ما فتئت تتصوّر فيه، كما أنها ما فتئت تتطور وتشكل تشكلا فنيا جديدا ومتجددا وهي تمر من القديم الى الحديث.

لكن قد يكون من المنطوق حقا وحقيقة بل ومن الوهم أن نتخذ المصطلح العربي "سيرة" شيئا هذا على ما يمكن أن يتطابق معه في أدب العربي القديم تطابق الدلالة الاصطلاحية، أو الحد المعرفي الدقيق الصارم، أولا لأنه يعسر حد السيرة الذاتية سواء في القديم أو في الحديث، وثانيا لثبوت أشكال السيرة الذاتية وتعدد أبعادها ومقاصدها، وقد عاد النقاد والدارسون الغربيون، وهم يحاولون تأصيل السيرة الذاتية أي ما كتبه القديس أو غسطين من اعترافات سنة 399 م، وإلى ما رواه الشاعر الإيطالي فرنسيسكو بتروارك عن نفسه في القرن الرابع عشر الميلادي، كما ركزوا اهتمامهم على بعض المؤلفات الشهيرة، وعلى مجموعة من الاعلام أمثال لوكاس دي ليد Lucas de LEYDE: الرسام والنحات والمصور الهولندي الذي عاش ما بين (1494 - 1533).

ففي سنة 1937 نشر المستشرق الألماني : فرانتز روزنتال Franz Rosenthal كى الكتابة عن السيرة الذاتية في الإسلام (انظر عبد الرحمان بدوي ، الموت والمعقبة القاهرة، مكتبة النهضة لمصرية ، 1945 ص ص

السيرة الذاتية بالمعنى المقابل للغة الانجليزية

Autob.ography واللفظة الفرنسية autobiographie، مصطلح حديث، أو مستحدث اطلق على جنس أدبي يعتبر جديدا على مستوى التسمية، كما على مستوى المصور الاصطلاحي.

لكن إذا ما تأملنا في تلك الحدود، وفي المقومات الكبرى التي يتأسس عليها فن كتابة السيرة الذاتية تبين لنا أن ذلك الفن ليس غريبا وليس هجيبا أو مستغربا في ادبنا العربي، قديمه وحديثه، لذلك فإن لتعدد والتنوع اللذين عرفتهما السيرة

51-56). فعدد أعلام العرب المشهورين في مجال هذه الكتابة الفنية كما عدد أعمالهم وذهب الي أن العرب قد تأثروا في كتابتهم تلك بالكتابات الفارسية، واليونانية

ولقد بحث الألماني كارل بروكلمان C. Brodclermann في ما صنف العرب حول أنفسهم، على حدّ عبارة بحثه. وقد نشر بحثه باللغة العربية ضمن «المنتقى» من دراسات المستشرقين، الذي نشره صلاح الدين المنجد سنة 1955 (صلاح الدين المنجد، المنتقى من دراسات المستشرقين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1955).

وهم يقف الاهتمام بالسيرة الذاتية في التراث العربي عند هذا الحد إذ تولت اسحوث والدراسات، فأصدر الدكتور شوقي ضيف بحثه المعروف «الترجمة الشخصية» سنة 1956 غير أنه، كفى باتّاع منهج فرائر روزنتال، ورأه القابل بأن العرب القدماء قد أخذوا في سيرهم الذاتية عن المشرق وعن اليونان

ثم حاول إحسان عباس في كتابه «من السيرة» أن يدرس السيرة ظاهرة أدبية، متعرضاً لى تاريخ تطوّرها، ومحللاً لبعض خصائص الخطاب فيها، مازجاً بين التاريخ والتحليل (إحسان عباس، فن السيرة، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1966).

كما ظهرت مجموعة من الدراسات الحديثة لأخرى حاولت جاهدة، أن تنظر في هذه التصنيفات، متوسلة في ذلك مقبامنها ومناهجها، كما حاولت الكشف عن خلفياتها المرجعية والفكرية ومن هذه الدراسات: «السيرة الذاتية في التراث» لشوقي محمد المعاملي الصادر عن مكتبة النهضة المصرية سنة 1989. ولقد أشار المعاملي إلى جلّ ما ألّف من البحوث، في السيرة الذاتية قبل بحثه،

والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات بتفصيل، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جميع شتات ذاكرته أو ذاكرة لفترة من الفترات المحبلة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إنساناً للذات، أو تأكيداً لها أو فعلاً إبداعياً يقوم عليه شاهد، كما قد تكون اعترافاً بقطعة، أو بجملة من الأخطاء، أو نقداً وانتقاداً للذات، أو تلذّذاً بما مضى وانصرم

فأعمل في كلّ تلك المؤلفات الظر وخرج منها خلاصة قد تنبذ على مستوى ما تستند إليه من الخلفية، كمّا فريد في تأصيل السيرة الذاتية في أرباب العرب عموم. واهتم المعاملي في دراسته «بالأعتماد التي خلعتها التراث حتى نهاية القرن العشر (ميلادي) حيث لم تأت القرون التالية بشيء جديد بعد أن دخلت المنطقة العربية منطقة الظل وأجدت القرائح إبان حكم العثمانيين. (شوقي محمد المعاملي، السيرة الأدبية في التراث، كلية التربية جامعة عين شمس القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت.) ص 3)

وإنا إذ نعود إلى كلّ هذه الدراسات نلاحظ تراوحاً في تقدير لفظة السيرة أو الترجمة، وبالأخص في استعمالهما، على أن العرب، وكما يشير المعاملي، كانوا قد استجمعوا لفظة السيرة، قبل استخدامهم لفظة «ترجمة» تلك التي لم تظهر الا متأخرة وبالتدقيق فقد ظهرت في القرن السابع الهجري مع ياقوت الرّومي المتوفى سنة 626 هـ

وانتقدية، وقد تتسم كل تلك المؤلفات بالصدق والصراحة، كما قد تتسم بالتردد والحيرة والصراع. لكنها في معظمها تعبر عن رؤى أصحابها وتصوراتهم ومناهجهم وعن مقارباتهم وفهمهم المخصوص للعديد من القضايا والمسائل التي قد تكون طرحت، وقد لا تزال تطرح إلى اليوم. وإن المدونة العربية القديمة لحافلة بهذا النوع من النصوص، ومن المؤلفات التي هي في الواقع من المؤلفات المصادرة. ومن أمهات الكتب وقد آن لنا أن نعود إليها لكي ندرسها دراسة مستحدثة لعنايتها، ومطورة للدراسة الأدبية لعربية عموماً.

#### السيرة الذاتية بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية

تدل لفظة سيرة لغوياً، على الحديث، وبالأخص على حديث الأوتار، كما تدل على السلوك والأسلوب والطريقة، وهو ما نجده في عبارة: 'عاد إلى سيرته الأولى'.

وفي القرآن الكريم: "قال خلدها سيرة سيرتها الأولى" (سورة طه / 21)

فالسيرة هي الدأب والعادة والتقاليد أو المؤلف، وما نشأ عليه الإنسان. وهي بهذا المعنى مرتبطة بفتره من الزمن، وبمجموعة من الأحداث والأفعال والأحوال يكون الانتقال منها أو التخلي عنها بمثابة الانتقال من سيرة إلى أخرى، أو بمثابة التخلي عن مجموعة من القيم والطوائع كانت الدات قد قبلتها أو تطلعت بها. والسيرة، هنا تفيد الإلف، والتوازن، أو المعادلة التي تأسس عليها شخصية الإنسان في تألفها مع ما يحيط بها، وفي تقاطعها، بمعنى التوازن بين ما هو موضوعي وداتي فيها.

واطلقت لفظة أسيرة على حيلة الرسول، في وصفه وحديثها، ومحاولة الاستشهاد بها نصاً، ومرجعاً، وموقفاً فإذا بها تصنف بذلك في مرتبة

(انظر ياقوت الرومي معجم الأدباء، (يذكر ياقوت في مقدمة هذا المعجم، "أن كتاب أبي بكر محمد بن عبد الملك لتاريخي يضم ثلاث وعشرين ترجمة" (معجم الأدباء ج 1 ط فريد الرفاعي، دار المأمون 1936، ص 62).

كما ظهرت لفظة الترجمة في عابرين مجموعة من المؤلفات مثل ترجمة البلقيني، و ترجمة السلفي، و ترجمة السويطي للنووي والسلفي، و ترجمته لنفسه في حسن المحاضرة

وأهم معاني السيرة الذاتية لدى العرب القديمي 'الاحساس بالذات' كما أن من أهم خصائصه التنوع في الشكل والغاية والأسلوب ولقد تعمقت السيرة الذاتية في معانيها اموسعة مع المتصورة وهو ما نجده في 'المنقذ من الضلال' بلعزالي، وفي كتاب 'الفتوحات' لأن عربي غير أن تلك المعاني قد نهت في نوع من المكاشفات والكرويات، وانتمت وإن كلها أو نسب عن الحديث عن المقاتل والمرحلة الأولى. وهو الحديث الذي سيتعمق وسيستخذ أبعاداً ومعاني متطورة في اعترافات من حزم الأندلسي في كتابه: "طوق الحمامة في الألفة والألف"

ولم تخل السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، من تصوير علاقات انذات بالآخرين، ومن تحليل خصائص عقدها وتشعبها، كما يبدو ذلك جلياً في سير الأدباء، والأمراء، ورجال السياسة، أمثال ابواقدي، والأصمعي، و ابراهيم الموصلي، في أخباره مع الرشيد، والجاحظ وأبي حيان التوحيد في بعض مؤلفاتهما.

وقد جاءت السيرة العربية القديمة دالة على العصر دلالة فكرية، واجتماعية، واحلاقية وسياسية وهي من خلال كل تلك الدلالات تبين مدى تجذر أصحابها في عصورهم، ومدى تعاملهم مع جل القضايا المطروحة، كما تبين مدى إلمامهم بتلك القضايا، دون التخلي عن وظائفهم التحليلية،

ومزجها بين العامة والفصحى.

#### السيرة الذاتية، الطرح والإشكال

لكن كل تلك المعاني ستتطور في السيرة الحديثة "تطور الجنس الأدبي المبتدع على علاقته بالجنس القديم فإذا هي كتابة مخصوصة تتطابق فيها "الأنا" الكاتبة مع مضمون الكتابة باعتبار أن تلك "الأنا" هي "الأخر المكتوب". والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخيلاً، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جمع شتات ذاكرته أو ذاكرة فترة من الفترات المحبذة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك لاستعادة إثباتات للذات، أو تأكيد لها أو فعلاً يداعياً يقوم عليه شاهداً، كما قد تكون انتقاداً للذات، أو بلذاتاً بما مضى وانصرم في فترة، أو في مجموعة من فترات سعادة امحت، ولم تبقى منها سوى ذكرى الكتابة.

"السيرة الذاتية" هي مراجعة وإعادة قراءة الذات مما يفسح المجال لإعادة النظر، في ما أُعمل فيه النظر، ولتدراك نقائص الفعل على مستوى الكتابة، فالسيرة الذاتية في نظر فيليب لوجون هي "حكي استعادي نشري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته" غير أن ذلك الحد في الواقع لا يعني نكل ما يمكن أن تتضمنه السيرة الذاتية، أو بكل ما يمكن أن يحيل عليه. وهو ما جعل فيليب لوجون نفسه يقرّ بتلك المحدودية في التعريف وبالمقارعة البينة والحلية بين ما يفيد التعريف على المستوى النظري، وبين ما يشته على مستوى

ثانية بعد القرآن، فتكتسي بقضية الإيمان، ونصطبغ بما يصطبغ به وتنتهي تلك السيرة أساساً على الرواية والشهادة بعد أن صارتنا نصاً مؤلفاً ومتنوعاً قد يحيل بالإثبات على واقع، وقد يحتل في ما يلحظ إلى إثباته، لخدمة العامة والمقصد. وقد يختلف مقاصد المشيئين والمؤلفين باختلاف المرجعية أو للمرمى وما اختلاف بعض النصوص إلا شاهد على ذلك الاختلاف.

لكن معنى "السيرة توسع وتشعب، فتوثقت علاقاته، ودقت علاقته بالرواية بمعنى النص الشفوي المروي قصة أو حكاية، فإذا السيرة شكل من أشكال الحكاية منطور، أو هي جنس من أجناس الأدب الحكائي، تتقاطع فيه مجموعة من الأجناس الأدبية المعقدة في نضافرها وتقاطعها وتدعيمها وانسجامها. وقد نسي تلك السيرة على نواة واقعية، تحيل على شخص أو على شخصية من المشاهير، لكنها قد تتصخم وتتعاظم فتغطي على تلك النواة، أو تحجبها، يبدائل نصية متخيلة، تبهر بخيالها وسحرها، وخوارقها، أو عجائبيها أكثر مما يبهز النص النواة، رغم ما رسمت به من ابتدال في اللغة، وإباحية في الاخلاق، وما هي المبتدلة وإنما هي طبيعة الرواية الحكائية الشعبية الشفوية، وما هي بالإباحية وإنما هي الإغراء الفني والأدبي بالإباحية إذا ما روي مشافهة. ونذكر من تلك السير: سيرة عترة بن شداد وسيرة سيف بن ذي يزن فارس اليمن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة ابن طولون، وسيرة صلاح الدين الأيوبي (انظر منصور قيسومة، الرواية العربية الإشكال والتشكيل، دار سحر للنشر، تونس 1997)، وأهم خصائص تلك السير عزارة المادة، وعربية الأحداث على تماثلها وتكرارها أحياناً،

التطبيق ثم إن الإشكال يبقى مطروحا باعتبار أن كل كتابة تبقى حدثا جديدا متجددا بالمقارنة مع مضمون الحكي المتشكك بل إن حد السيرة الذاتية حدا علميا ودقيقا أمر عسير، لما يمكن أن يطرأ على ذلك المصطلح من ضيق أو من اتساع، أو من تغير في المفهوم، مرتبط بمختلف زوايا النظر، والمرجعيات التي من خلالها ينجز عمل كتابه السيرة الذاتية، على أن زوايا النظر تلك، هي كذلك وثيقة الصلة بمقومات ذلك الجنس من الكتابة.

وتعني السيرة الذاتية في معانيها ودلالاتها العامة "أولا تريخ إنسان مشهور يروي إنسان آخر" وهو المعنى الشائع للسيرة أما المعنى الثاني فيتعمق بروية تاريخ إنسان غامض، يروي شغويا إنسان حريثه من أحل دراسته والتمثل به، وهو المعنى الذي تفيد به السيرة في العلوم الاجتماعية.

وتنزل مسألة "السيرة الذاتية" بمعنى المقاربة واحداً بالمعرفة المرتبطة بالكتابة لإبداعية الأجناسية، تلك التي ما فتئت تتطور وتتعمق في الأدب العربي الحديث عموماً، وفي "السيرة الذاتية" بالخصوص. وإنا لندرج إلى أن السيرة الذاتية في الأدب العربي قد عرفت تنوعاً وتراكماً، سواء بمعنى السيرة "في القديم" أو بمعنى الترجمة الذاتية في الحديث. وأن السجلات حولهما لا تنتهي، كما لا يقر لها قرار ولا نهاية غير أننا ونحن تلفت الانتباه إلى تلك السجلات نساءل، عن مدى الانشغال بالسيرة الذاتية في النقد العربي الحديث؟ وقد تسعدنا الإجابة عن ذلك التساؤل، على طرح المسألة طرحة أجناسياً وأديبياً وإبداعياً كما قد تساعدنا في حد التصورات النظرية المختلفة المتعلقة بتلك المسألة. وإنا لا نكتفي بمجرد المقاربه الأدبية، بما أن غايتنا في دراسة السيرة الذاتية، تبقى بالأساس المقاربة المهجية على صعوبة اختيار منهج من أساليب يتكفل بتلك

المقاربة في مستوياتها المختلفة، وبلاستناد إلى مرجعياتها المتعددة. وما يريد في تدخل تلك المستويات وتعمدها، مسألة الإغراق في الذاتية، وفي عواملها ومتاهاتها الضائعة والغامضة والمتشعبة، وهو ما يجعل السؤال الأساسي الأول يقف عند ذلك لإغراق بمعنى الحد المضموني والأسلوبي. والإجابة عن ذلك السؤال، إنما هي في الواقع، البحث عن خصائص خطاب السيرة الذاتية، أولاً محاولة طرح القضايا الجوهرية والثانوية، ثم محاولة تحديد علاقة السيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي. وهي قضايا قد تكون ملموسة ومجسمة في النص. وقد تكون ذات صبغة نظرية تطبيقية تثيرها المسألة أو مناقشتها في بعض حدودها، أو في بعض معانيها الخفية. وقد ترجعنا كل تلك المسائل إلى مسألة القراءة، بمعنى التجارب مع النص وما يثيره ذلك النص في ذات القارئ، المثلثة لتلك القضايا، والخبرة لها. وهي في الآن ذاته قراءة ذاتية نحاول أن تكون موضوعية ومعقنة في مفاهيمها ومقولاتها وأدواتها. بل إنها لا يمكن إلا أن تكون معقنة رغم أن مضمونها يبقى أقرب ما يكون إلى الشعور والعاطفة والانفعال، حتى في الحالات التي يلتزم فيها السارد بالواقع، وبإتقانية في خطابه السردى لأن الحديث عن الذات مهما حول الواقعية والالتزام بها إنما يبقى في العديد من وجوه ذاتية.

وقد يتساءل بعضهم عن جدوى المقاربة الموضوعية المعقنة بما أنها لا يمكن أن تكون معقنة إلا في بعض وجوهها، ولكن تلك المقاربة، هي الكيفية الوحيدة في نظرنا، باستقراء الخصائص المشتركة وتحديد الأنساق التي تتأسس عليها كتابة "السيرة الذاتية".

ففيليب لوجون نفسه، ما انفك يراجع أعماله

خصائصها. لذلك فإن دراسة السيرة الذاتية لا تقف عند حدود القراءة والتأويل إذ لا بد من أن يستند فيها إلى مرجعية نظرية تساعد على استخلاص قوانين الكتابة وحدها وتحديدتها. عني أن تلك المرجعية لا تزال بهتة المعالم في النقد العربي، خاصة إذا ما ارتبط الأمر بالسيرة الذاتية في معانيها الحديثة، أو كما ظهرت العديد من النصوص الإبداعية المجسمة لها.

أما المحاور الكبرى التي لابدّ لذلك المقدم من الانشغال بها، فهي في مجملها: الحد، والمصطلح، والتصانق والعقد والأسلوب، والخلفية الذهنية، والمرجعية الأيديولوجية، كل ذلك بالإضافة إلى المحاور السردية الكثر، مثل الحكى الاستعادي، وإشكالات الشخصية الواقعية، والتغلغل في حياة الفرد وعوالمه الذاتية، والاهتمام بتاريخ ذلك الفرد، وإعادة اقراءة بمعنى التحدد والتواصل واعتماد عدد لطرق التجريبية للتوصل إلى حقيقة تلك الكتابة.

لكن قد تسقط مقارنة السيرة الذاتية في الخلط لعميق بين العرضية النظرية والأدبيات النصية، لما بينهما من مراحل تهتم بالتفكيك التحليلي، وإعادة بناء عوالم الذات، مع محاولة الانخراط في اسبق، أو الانعزال عنه. وهي حركة قد تكون شبيهة بالحلقة المفرغة، لما بين البداية والنهاية من تشابه وتفاعل.

السيرة الذاتية، المفهوم والتصور.

فالسيرة الذاتية إشكالات تتنزل ضمن مسألة المعرفة المرتبطة بالكتابة، أو ضمن إشكالات لكتابة الفنية عموماً، خاصة أنها لا تقف عند شكل من أشكال الكتابة، أو عند جنس من أجناسها، رغم أنها تبقى في حد ذاتها جنساً متميزاً عن كل الاجناس الفنية الأخرى. وما التعدد والتراكم للذات عرفتهما في

ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فمنه لا تكاد تظهر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تباين واضح بين النص المبدع، والنص المنظر لذلك النص، أو المستلهم لقوالب الكتابة الفنية فيه لكن غياب تلك النظرية أو ما ينسبها النظرية لا ينقص من عمق النصوص المنجزة.

المعجزة عن السيرة الذاتية: وهي السيرة الذاتية في فرنسا (L'autobiographie en France (1972)، وعقد السيرة الذاتية (1975) \* Le pacte autobiographique وقرءاء لريس " السيرة الذاتية والخطاب (1975) " autobiographique et le langage وأنا وآخر 1980

"Je et un autre" وما تلك المراجعة إلا إعادة قراءة من جهة، بمعنى إعادة التفاعل والاعتبار مع نص السيرة الذاتية التي تبقى نصاً متجدداً في قراءاته، وفي ما يمكن أن تحدته تلك القراءات. بل إن ميليب لوجون قد أعاد انظر في حلّ النتائج العلمية بمعنى النقد، والتحليل، ومحاولة الخروج بخلاصات نظرية. فهو ما انك يراجع ما توصل إليه، لأن ما توصل إليه قد لا يتوافق اتفاقاً كلياً مع ما نظر فيه من نصوص، ومع النصوص الأخرى المختلفة التي أراد أن تكون تلك الخلاصات قرينة لها أو محددة لأهم

الأدب العربي القديم والحديث، ولأدب العلمي عموماً إلا دليل على ذلك التجانس والتميز في أن واحد

وهو ما يجعل السجلات الإبداعية والنقدية المحيطة بها لا تنتهي، ولا تكاد تنتهي، لكن الانشغال بالسيرة الذاتية في أدب العربي، يتفاوت من الإبداع إلى النقد تفاوتاً كمياً وكيفياً بما أن تراكم النصوص الإبداعية لا يعكس بالضرورة تراكم النصوص النقدية، كما أن السيرة الذاتية نصاً إبداعياً تبقى من الأعمال الحميمة الملتصقة بذات المبدع تلك التي تفصح عن بعض رؤاه الذاتية، أو تلخص مراحل حياته، باعتبار علاقاتها الجدلية بالسيرة الإبداعية، أو بمحاولة إعادة بناء الذات بطريقة قد لا تتحقق في النصوص الإبداعية الأخرى. لذلك،

ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فمحّن لا نكاد نضفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من نهجين واضح بين النص المبدع، والنص المنظر لذلك النص، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لا ينقص من عمق النصوص المنجزة، كما أنه لا يعني عدم توفر مقومات فنية راقية في تلك النصوص، بل إن المتأمل في نصوص السيرة الذاتية العربية تطلعه مجموعة من الرؤى والتصورات التي تحيد بتلك الكتابة الفنية عن "كلّ تورم ذاتي لا جدور له في الواقع"، على حد عبارة هيب لوجون (انظر فيليب لوجوة، السيرة الذاتية، لياتاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ص 5)

لكن السيرة الذاتية وهي نستلهم الواقع وتعيد قراءته أو وهي تعيد تربيته وتأويله باعتماد مجموعة مختلفة من المقاربات لا تهمل مراجعة الذات وإعادة اكتشافها، بما أن الانشغال بالذات هو مبحثها الأول

والأخير، وإنها لتغرق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومشاهااتها، وقد يساهم ذلك الأغراق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومشاهااتها. وقد يساهم ذلك الإغراق في حديث عن الذات في تحديد خصائص الكتابة، وخصائص الخطاب السرد في السيرة الذاتية كما قد يعمق القضايا المطروحة بتحليلها تحليلًا يعزج مزجاً مغرباً بين موضوعية والذاتية، ويلون العالم الخارجي بألوان الذات، إلى حدّ الالتباس بالسيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي، رغم ما يمكن أن يطرأ على ذلك الالتباس من تعقد وتشاكل للقضايا، يضاعف من أدبية النص، حتى لكان محاولة الترتيب وإعادة البناء إنما هي محاولة بعلنة ما هو ذاتي، أو ما هو باطني وغامض

وقد لا تحدي تلك العفنة فإذا بها تتوقف عند حدود المحاطة بمحاولة إعادة بناء الذات بناء أدبياً وإعادة تزيين الزمن الضائع. لذلك فإن كل كتابة عن السيرة الذاتية بما تحتاج إلى إعادة كتابة بمعنى إعادة لقراءه والمراجعة والتقدير. وهو ما قام به فيليب لوجون في مختلف أعماله عن السيرة الذاتية، عندما أعاد نشرها إعادة لنظر في الخلاصات العلمية التي قد كان توصل إليها. بل إن محاولة النظر بالسيرة الذاتية، إنما تغف عند حدود المواصفة والبحث عن المقومات الكبرى والمشاركة دون الامسكاء كلياً بالمقومات الذاتية. وتنزل تلك المعرفة في الواقع، في صلب مبحث المعرفة المرتبطة ارتباطاً جدياً، بالكتابة الإبداعية وهي معرفة تتطلبها النظرية النقدية كما يتطلبها طرح إشكاليات السيرة الذاتية

وهو ما سم يتم بعد في النظرية النقدية لمهتمة بالسيرة لذاتية في التراث العربي الإسلامي، بمعنى حدّ المصطلح والبحث عن أساليب التطبيق بين الواقع والمتحيل، وعن خصائص الأسلوب، والاتجاهات لاينديولوجية، ان وجدت

أو أشخاص يساعدونه عن طريق الاصغاء إليه على التوجه في حياته.

وما تعددت تلك المستويات سوى دليل على تعدد معاني السيرة الذاتية وهي المعاني التي يعترف بها فيليب لوجون، ويوليها أهمية خاصة، على أن تلك المعاني قد صاحبت مصطلح السيرة الذاتية، عند أن ظهرت في انجلترا في بداية القرن التاسع عشر، بما أنها منذ تلك الفترة كانت تدل على معنيين متجاورين: المعنى الأول هو الذي اقترحه معجم لاروس، وهو الدال على حياة فرد يكتبها صاحبها في تعارض مع الاعترافات والمذكرات التي قد تروي أحداثا تخرج عن نطاق السارد، والمعنى الثاني هو المعنى لعدم الدال على كل مؤلف يعبر فيه صاحبه عن حياته وإحساساته.

لذلك فإن السيرة الذاتية بقدر ما ترتبط بطريقة جديدة في الكتابة، فهي تتطلب قراءة أو مجموعة من القراءات الجديدة لأن صاحب السيرة الذاتية ليس مدمرا في الواقع بل يفور الحقيقة المعلقة، كما هو شأن في الاعترافات بل أكثر من ذلك تبدو السيرة الذاتية نوعا من الكتابة تتجمع فيها نصوص متعددة ومختلفة في مرجعياتها وجذورها ومستمناتها. بل إن السيرة الذاتية نذكرنا بكتابه روسو وباسكال، وتحيلنا على خطاب المهج لديكارت. فهي شكل ولاشك عميق ومتسميز يرتبط في الآن ذاته باستراتيجيات الكتابة والقراءة. لكن الخلط في مصطلح السيرة الذاتية لا يعود فقط إلى تعدد العلاقات بين دفع أو دوافع الكتابة، ومستلزمات القراءة وخلاصاتها، ولكن يعود كذلك إلى المؤلفين أنفسهم، كما يعود إلى النقاد والناشرين

ويذهب جورج ماي Georges May، في كتابه "سيرة الذاتية" (جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة التونسية للترجمة والتحقيق والدراسات: بيت

فالسيرة الذاتية تتأسس على نوع من الحكمي الاستعادي الذي يروي أو تسرد قصة شخصية واقعية أو يؤرخ لحياة فرد من الأفراد باعتماد عدة طرق وأساليب كالطريقة التجريبية، وكمتراج الواقع بالحلم أو التخيل امتزاجا يشرع على مستوى المقاربة بين العرضية النظرية والإثبات النظري. لذلك، لابد من المساعدة إلى إقامة تفكيك تحليلي، يحدد مجالات الاتصال والانفصال، ومجالات التماثل والتباين، أو مجالات التطبيق والاختلاف بين ما هو واقع معيش وما هو متخيل على أن السيرة الذاتية تستند ضمن ما تستند إليه، إلى سلطة الكتابة، بما أن تلك لسلطة، تبقى في نظر الكاتب، بطريقة شعورية أولا شعورية نقطة البداية والنهاية، أو هي منطلق الكتابة وهدفها لكن تعدد المنطلقات والأهداف، وتعدد الدوافع المشتركة في كتابة السيرة الذاتية لا تريد من تلك السيرة إلا تمقدا يضاهيه عمق في المعنى والدلالة والشعور، كما لا تزيد المصطلح إلا صلابته في الصيغة التعبيرية.

ويسجل فيليب لوجون في كتابه "أنا وآخر" نموذجين من الضبابية النموذج الأول هو أن "محكي الحياة" وهي العبارة التي صارت اليوم سائرة وشائعة لا تتعلق فقط بموضوع جديد في لعلوم الانسانية، وإنما تشي بغموض في العبارة نفسها، إذ تحيل على نوع من العلاقة بين الموضوع الجديد والموضوعات القديمة التي نعتبرها من مؤلفات السيرة الذاتية أما الضبابية الثانية فهي محاورة السيرة الذاتية لأشكال حكائية تقترب منها أو تتشابه معها. وهذه الأشكال هي الحوروات والمحكيات المختارة.

وتعني لفظة سيرة حسب الاستعمال:

1- تاريخ انسان مشهور يرويه إنسان آخر، وهو المعنى القديم والأكثر شيوعا.

2- تاريخ غامضا لإنسان يرويه هو نفسه لشخص

Elisabeth Bruss عن ميثاق السيرة الذاتية الذي صاغه فيليب لوجون (انظر Elisabeth W. BRUSS, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, in *Poétique*, n°17 (janvier 1974), *Passion* ينم ألح جورج غوسدورف، إحصاحا خاصا على 'التهافت والمصادرة اللذين تتسم بهما السيرة الذاتية بالنسبة الى مجموعة من المؤلفين عاشوا، قل ظهور الوعي بجنس السيرة الذاتية' (Georges Gusdorf, *De l'autobiographie unitaire à l'autobiographie genre littéraire*, *Revue d'histoire littéraire de la LXXV* (1975 France

أما جون ستاروبينسكي Jean Starobinski فقد انتهى الى أنه "ينبغي إذن أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتعطن بالسيرة الذاتية، إذ لا وجود في هذه لحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بها."

(Jean STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie dans l'oeil vivant*, II la relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p 84)

غير أنه لابد من الملاحظة أن عدم التوصل الى حد نهائي وإلى خلاصات بالإمكان أن نعتبرها حاسمة في مجال السيرة الذاتية إنما يعمو تلك السيرة ويوسع دلالاتها وأبعادها لكن بقدر ما تبدو عبارة لسيرة الذاتية غامضة وغير دالة بقدر ما تبدو قريبة من الذات، ومن الشعور. وهو ما جعل واين شوميكر يذهب الى أنه بإمكاننا الحديث عن السيرة لذاتية، تماما كما لو كنا حقا وحقيقة تمثل تلك العبارة.

وقد يصبح ذلك التمثل منطقيا لطرح القضايا الأساسية في السيرة الذاتية وهي القضايا التي يطرحها جورج ماي Georges May في كتابه *السيرة الذاتية* (Georges May, *L'autobiographie* P. U. F. Paris 1979)

الحكمة تونس (1992) لى أن السيرة الذاتية شكل أدبي تختص به الحضارة الغربية وهو تعريف لا يكاد يتجاوز في نظرنا رصيد المؤلفات الغربية وهو يتجاهل عن قصد أو عن غير قصد مختلف ما ألف في السيرة الذاتية في بلدان المشرق لذلك فإن تعريفه يبقى ناقصا أو متوقفا، أو هو يقتصر على شكل من أشكال السيرة الذاتية التي عرفت في الغرب. فهو ليس علميا إلا في حدود ذلك التصور وفي حدود المدونة المعتمدة مستندا. ولقد ربط جورج ماي بين ازدهار الأدب وازدهار السيرة الذاتية التي تساهم ولاشك، بطريقة أو بأخرى في تطور مفهوم الأدب، وفي تطوير فن الكتابة الأدبية، وأنه ليربط بين السيرة الذاتية والرواية التي بدأت حقا وحقيقة تشق طريقها في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر وبالتدقيق حوالي سنة 1730.

لكن واين شوميكر Wayne Shumaker يرى أنه من العسير تقديم تصور تاريخي دقيق للسيرة الذاتية Wayne Shumaker, *English Autobiography Its et los emergence, materials and Form*, Berkeley Angeles, University of California press, 1954 وهو ما يجعلنا نلاحظ أن كل تلك التعريفات إنما تتراوح بين البحث عن حد أمثودجي، قد تشترك فيه كل أشكال السيرة الذاتية ثم من حد ثان يتجاوز الأمثودج الى الإلزام بالانفجار على مستوى الشكل والمفهوم والتصوير. ولقد حاول فيليب لوجون أن يطرح إشكالية الحدين، لكن وكغيره دون أن يتوصل الى تعريفات دقيقة ومقتنة بل إن حد السيرة الذاتية بقي يدور في حلققات مفرغة لأن من أهم الإشكالات المطروحة والمعتمدة، هي زاوية النظر والتصوير في التقدير، يتردد ذلك التقدير بين اعتماد الخصائص في أحد واعتماد العلاقة المفترضة بين المؤلف والقارئ المحتمل فلقد عزفت إليزابيت بروس

والمتعلقة بعصور ازدهار السيرة الذاتية، ويتقيد كتابتها، وبالدوافع المختلفة التي تساهم في تشكل تلك الكتابة والتي قد تكون لها مضمونا ومقصدا والتي قد تتحكم في قراءتها، وبالطرائق المتبعة، والشروط المتحكم بها. فالسيرة الذاتية هي كما استخلص العديد من النقاد والمنظرين والدارسين تبقى أقرب إلى المنطوقات النصية منها إلى الأحكام النظرية.

#### تصنيف السيرة الذاتية

إن كل مدبرة للسيرة الذاتية لا يمكنها أن تعكس السور النصي المتجمع فيها، كما لا يمكنها أن تعكس التعدد والاختلاف في تنوعاتها الفنية، ما لم تأخذ بعين الاعتبار التوسيع في المدونة النصية، على اختلاف مقاصدها ومصادرها ومرجعياتها، بل واللغات المكتوبة فيها والتقاليد التي تنتمي لها.

ف تصنيف السيرة الذاتية في حيز ذاته لا يمكن أن يتم دون أن تتم تلك المقاربة المتنوعة التي لا يمكنها، ولا شك أن تهمل المرجعية الأولى التي هي الذات والتي قد لا تحد بحد. لذلك فنصوص السيرة الذاتية تتسم كما ينوع من العول الذي رغم تحاوزه المقدار النسبي في الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لا يفي بحاجة الكاتب كما لا يفي بحاجة الذات على أن السيرة الذاتية تكتب عادة في مرحلة متأخرة من مراحل العمر، وتتأسس على مبدأ المتعة واللذة في الكتابة، بالنسبة إلى الكاتب أولاً، وبالنسبة إلى القارئ الذي قد يتمثل بالكاتب ثانياً، أو الذي قد تجمعه به أوصاف المشابهة في الألم والسعادة وهو ما يجعل نصوص السيرة الذاتية على طولها والتواءاتها، وبعض تكرارها أو إعادتها لبعض المواقف، أو الفترات الرمزية لا تسقط في الرتبة والمثل أو لنقل: "إن الرتبة فيها محببة إلى نفس القارئ". فالسيرة الذاتية مهما

يتطرق النقاد والدارسون الأوروبيون على أن استراتيجيات سانت أوغستين St Augustin (430-354) الأسقف الإفريقي الشهير الذي اشغل أستاذ البلاغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها سبقت وضع المصطلح بأربعة عشر قرناً

تخلعت مطامحها ومقاصدها، ودوافعها، فهي لا تخرج عن المنازع الإنسانية التي تتاب الفرد وتحيش في ذاته، خلال فترة من الزمن محددة فهي تسير الذات وتعريها، وقد تتعرض لكل حالاتها ومواقفاتها النفسية، والفكرية والاجتماعية والسياسية وهي من خلال ذلك قد تعري المجتمع وتفضحه فتكشف عن العلاقات المريبة، وعن اللؤم البشري، والعشرة السيئة، وهي تنحت مسلماً للذات الإنسانية وهو ما يجعلنا يبحث بطريقة أو بأخرى، عما يمكن أن يعري القارئ في سيرة الذاتية، ومبدأ ما يعري في علاقاته الشعبية والمعقدة بالذات الإنسانية يتعارض ويتناقض صميماً مع ما ذهب إليه مؤرخو الأدب في الغرب "من أن موضوع السيرة الذاتية قد نشأ في أوروبا ومن أنه ينتمي إلى الثقافة الغربية. وأنه ليدحض ما ذهب إليه جورج غوسدورف الذي رأى أن أمثال غاندي، عندما كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفصل

1809 غير أن جورج غوسدورف سبق أن لاحظ استعماله قبل ذلك التاريخ في نص لفريدريك شليغل: Frederic Schlegel صادر سنة 1798 وهو الاستعمال الألماني لملك اللفظة انظر Georges Gusdorf, De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire n°6 p 963 والأرجح أن تناول هذا المصطلح وانتشاره، في أوروبا إنما تم حوالي سنة 1800 كما يتفق النقاد والدارسون الأوروبيون على أن اعترافات سانت أوجستين St Augustin (430-434) الاسقف الإفريقي الشهير الذي استغل أستاذا لبلاغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها مبيت وضع المصطلح بأربعة عشر قرناً. ويذهب جون جيك روسو إلى أن جيروم كردان Jerome Cardan الذي كتب قصة حياته باللغة اللاتينية، ومونتاني Montaigne، قد سبقا في تأسيسهما لجنس الاعترافات وهو إقرار بأن المصطلح ليس إلا تباين، لاشكال في الكتابة سابقة تتوفر فيها جل المفومات والشروط التي تنمى عليها السيرة الذاتية الحديثة بالمعنى الاصطلاحي وبالمعنى الفني المخصوص.

كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفصل ماسرى إليهم من ثقافة الغرب .

Georges Gusdorf, Conditions et limites de l'autobiographie, Formen der Selbst darstellung, Berlin, dunker und Hamboildt, 1965 p 105)

ولقد رتبت لباحته الأمريكية آنا روبسن بور: Anna Robeson Burr السيرة الذاتية حسب الأمم الخمس التي تنوع في نظرها منزع السيرة الذاتية: وهي إيطاليا، فرنسا، بريطانيا العظمى، ألمانيا، فالولايات المتحدة ويقوم هذا الترتيب على تجهل مطلق لثقافة الصين والهند ولثقافة العربية بالخصوص بل ولثقافات الإفريقية المختلفة بما لعدم اطلاع على تلك النصوص، وإما لاعتبار نصوصها المتقدمة لا تنحصر ضمن السيرة الذاتية باعتبار اصطلاحيتها الحديثة لكن هل يشرع في الواقع إطلاقاً لتسمية مصطلحاً لابعاء كل الأشكال بعمة المرتبطة بما يفهمه المصطلح ارتباطاً عصبياً ووظفياً؟

أما ظهور مصطلح السيرة الذاتية بالمعنى الحديث فيعزى إلى الشاعر لانغيري روبرت سوثاي (Robert Southey) الذي استعمله لأول مرة في مقال له، سنة

## السيرة الذاتية



## مكتوبات الشهم الأبي الحديث

### (إحسان عباس نموذجاً)

• د. وحيبة كبابية  
جامعة حلب - سورية

إن أسيرة الذاتية «حياة إنسان» (١). ولعل أشمل تعريف للسيرة - كفن أدبي يكتبه صاحبه عن نفسه - هو أنها «ليست مجرد تسجيل حوادث وأخبار، وليست أيضاً مجرد سرد لأعمال الكاتب وأثاره، ولكنها عمل فني ينفذ وينظم ويوازن، على النحو الذي يصور ذلك جميعاً، في عمل أدبي يترك أثره المنشود لدى القارئ» (٢).  
تستوقفنا في هذا التعريف أمور عديدة:

## ١- السيرة والتاريخ:

إن كاتب السيرة يحتل أهم مؤهلات المؤرخ، «وهذا المؤهل هو معرفة الحق» (3)

هذا، ويذهب «أهل التاريخ إلى أن (السيرة) قصة تاريخية لا تشد أبدا عما يقيد التاريخ من حقائق وهي أحفل من التاريخ العام بالعواطف بر حدة» (4)

لهذا تعد السيرة الذاتية وثيقة «لا غنى عنها للمؤرخ المصمم على أن يحصل ثابته على معلومات عن العهود التي عاش فيها هؤلاء القوم المختلفون» (5)

غير أنه ينبغي ألا تقتصر هذا الجنس على صلته بالماضي

جوهر هذا الفن الأدبي أو ثبو اتصاله بالحاضر والمستقبل منه بالماضي..

إن أدب السيرة «سابق دعم به حيز منظورا نطل منه على الماضي يستند أساسا إلى الحاضر» (6) ويعد معنى قد

للسيرة «بأنه كتاب يحكي عن المفهوم التاريخي من حياة السيرة على أن للمستقبل مركز الصدارة بالقياس إلى الماضي» (6)

وهكذا، فإن الإحساس التاريخي المتجه نحو الماضي في السيرة عبر مقتصر على الحاضر المستعبر

«فالوظيفة التاريخية للسيرة الذاتية ذات توجه مستقبلي أيضا، لأنه توجه مغروس في الطبيعة الإنسانية، عبر عنه كاتب السيرة الذاتية بشكل أو بآخر، الأمر الذي يدعم هذا التوجه على الصعيد المجتمعي والفردى» (7)

## 2- السيرة والكاتب بين الذاتية والموضوعية:

لا بد من الإشارة أولا إلى أن أبرز ما في لسيرة «هو العمل الكبير الذي قام به صاحبها والأثر القوي الذي تركه بعمله في الحياة الإنسانية، وبقدر ما يعظم هذا العمل ويعظم تأثيره، بقدر ما يحفل به التاريخ فيقص خبره ويروي سيرة صاحبه» (8)

وإذا كنا نلح على أهمية الموضوعية في عرض الكاتب سيرته الذاتية، فإن كتب السيرة الذاتية ذاتي وموضوعي هي آن معا، بل إنه «ذاتي قس على شيء» (9) وما يقاس نجاحه

«بالعلاقة بين الذاتية والموضوعية علاقة وثيقة فكانت السيرة الذاتية بحسب ما ذكره في كتابه «تأليف السيرة الذاتية» (10) «بأنه يعكس ذاتي في نشاته، عظمة بعينه

«، وشخصي في تصوير مشاعره، ولكنه عالمي في صورته الأدبية» (11) والحديث عن السيرة بين الذاتية والموضوعية ينقلنا إلى الكلام على أبعاد الكاتب فيها، فهي «تصور ذات أبعاد كانتها الثلاثة من خلال رؤيته هو الداخل والخارج، والأعلى» (12)

وما وظيفة لسيرة إلا أن «تحقق لكاتبها التوافق والاتزان» (13) أن يعيش حياته الداخلية والخارجية واعليا من خلال دكرياته» (13)

وهكذا، يتحد (الخارج) و (الداخل) في علاقة تواصل وتوافق، نتيجته احصب والإشعاع (14) «على أن هذه الثنائية النوعية التي يجتمع فيها

الاستقراء الخارجي للأحداث مع الاستبطان الداخلي للأنفعالات والاحاسيس، هي التي تدفع الناقد إلى استشفاف طسعة الالتحام في هذا الحس الأدبي بين مستلزمات ذات الـ «أنا» ومقتضيات الغائب» (15)

وبذلك، أبض، تعدو السيرة الذاتية وسيلة لتحرر الكاتب من سجن لأشياء وما الوحدة (الانعزال) التي تكمن وراء إبداع السيرة الذاتية إلا «تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي يتحرك عبره، سواء أكننا بمفردنا أم مع الآخرين» (16)

هذا، مع الإشارة إلى صعوبة تلك الوحدة، إذ «لا بد (بحسب رلكة) من قدرة كبيرة، وقوة عظمى، لكي يستصيع المرء أن يبيع في بابه، ولا يلتقي بأي مخلوق آخر ما عدا نفسه ساعات طوال» (17)

### 3. السيرة والفن:

للسيرة صلة وثيقة بالفن، فهي «جهد - كف - في عمود صفة إنسانية إجمالاً» (18).

إلى جانب ذلك تخصص السيرة الذاتية «لشروط الفن التي تقتضي الاحتيار والحذف والتبديل» (9) لهذا، فإن الحقائق في السيرة الذاتية «لم تعد نفسها بعد أن اندمجت وامتزجت وكونت العمل الأدبي» (20) ولابد من الإشارة هنا إلى أنه إذ كان «فن التراجم يحتاج إلى قدر لا بأس به من العنية الروائية» (21) فإن الواقعية التاريخية في السرد تبقى

هي الأساس، في حين نجد أن الواقعية الفنية هي الأساس في العمل الروائي لهذا، كان «صدق كاتب السيرة الذاتية جوهرياً في تحديد ماهيتها كفن أدبي» (22)

بقي أن أشير إلى أهمية السيرة بالنسبة إلى فن القصة، ذلك «لأن حقائق الرجال تتضح في السيرة أكثر مما تتضح في القصص ذات الطسعة الأشمل، ففي السيرة يستحيل على الرجل أن يخفي نفسه، لأن المؤرخ يتبعه في كل مكان ولا يهين له رواية يتلفي فيها أعين البظرة الفاحصة» (23).

### 4. السيرة والانتقاء:

السيرة الدسه عمل فني يتقني وينظم ويوازن «فكاتب السيرة الذاتية واع أن موضوعه تاريخي لا يحكمه كفا حدث، وإنما يقتصر على النواحي البني تويد الأثر المشود» (24) لهذا نجده مضطراً إلى إسقاط المسائل العادية الدرجة من سيرته مقتصراً على ذكر الأحداث والأعمال الهامة، وللدكرة في هذا اتمام دورها في الاختيار والتنظيم، بل في النسيان والتناسي (25)

### 5. السيرة والنلقي:

تقوم السيرة الذاتية «في جوهريها على اليمط الاتصالي المعروف (بالاتصال الداتي) أي الاتصال بين الفرد وذاته» (26) غير أنها «هي جانب منها بحث



للشخصية، وعرض للذات أمام العالم وأمام الآخرين» (27) وهكذا، يتحدد بعدا الاتصال الداخلي والخارجي في السيرة الذاتية.

وإذا كان التأثير في المتلقي هدف كاتب السيرة، فإن هذا الكاتب يقوم بدورين اتصاليين معا - دور المرسل ودور المستقبل - يقول عبد العزيز شرف «و لتفسير الإعلامى للأدب، يذهب إلى أن كتابة السيرة الذاتية، من معنى على تصور الكاتب للواقع، وللحياة التي عاشها. فكاتب السيرة الذاتية هنا يقوم بدورين اتصاليين: دور المرسل، ودور المستقبل معا. ذلك أن حينما يكتب سيرته الذاتية يقوم بإعادة تعريف التصورات - redefinition حينما يفسر المعلومات على أنها مختلفة عن تلك التي كوّن على أساسها تصوره الحسي وقت كتابته. أو على أنها متناقضة مع التقييم الذي فرضه على عالمه كمستقبل» (28) والسؤال هنا ما علاقة لسيره بالقد

الواقع أن الناقد كالأديب تساعد سيرته على مزيد من الفهم والمتعة في مواجعة نصوصه النقدية (29)، كما تزود الباحث «بمعلومات وافية عن الناقد الذي كتب تلك النصوص حتى يستطيع وضع يده على دلالته الحقيقية» (30)

وإذا كان الناقد الحديث عامة يميل إلى استقلالية النص الأدبي وتناوله بمعزل عن سيرة صاحبه (31)، مبررا دور القارئ في إنتاج معنى النص، فإن هذا الأمر غير مبرر في دراسة لنص النقدي وذلك لأن النقد هنا

قارئ متميز منتج للدلالات، فكيف يعد نصه مصدرا لقراءة جديدة؟ بر ما دور القارئ هنا في إنتاج معنى النص النقدي؟

بهذا أرى أن دراسة لسيرة الذاتية للنقاد العرب ذات أهمية كبيرة في إلقاء لطلال على مواقفهم النقدية النظرية والنظرية في تفسير النظرية النقدية الحديثة

وإن كنا ندرس السيرة الذاتية هي صلتها بمكونات النقد الأدبي، فلا بد أن نتساءل عن هذه المكونات يقول عبد النبي اصطيف «المكونات الرئيسية للأدب العربي الحديث هي نفسها المكونات الرئيسية التي تشكل النقد العربي الحديث الذي يمثل الإفصاح عن الفكر النقدي الضمني الذي يستند إلى هذا الأدب في عملية

والله أعلم بالصواب

1. «اللغة العربية» لا على أنها نظام لغوي وحيد ولكن على أنها كذلك مجموعة نصوص تتناقل شفاهيا أو كتابة» (33) وهكذا تعبر السيرة الذاتية عن النشاط الذهني والنشاط العملي في حياة الإنسان من خلال (نشاط لغوي)، الأمر الذي يجعل من السيرة الذاتية (قصة حياة) نرويها

«الآخرين» (34)

2. «المجتمع العربي الحديث بكل جوانبه» (35)

3. «العلاقة مع الخارجي - الآخر - غير العربي» (36)

وأضيف إلى ذلك (العامل الشخصي)، وهو ما يتعلق بالثقافة والموهبة. وهكذا نستطيع أن ألخص

هذه المكونات بالعوامل التالية

1. العامل اللغوي، وهو عامل موضوعي، فمناطق اللغة يوجه بطريقة خاصة لكنها متفاعلة مع عوامل الأخرى

2. العامل الشخصي.

3. العامل الاجتماعي

4. العامل الحضاري

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حديث الناقد عن تلك العوامل يتداخل فيه أمران الوصف والنقد فهو من جهة يتحدث عن أثر هذه العوامل في تكوينه، ومن جهة ثانية يبين موقفه منها

ويعد من السيرة قديما في التراث العربي (متد القرن الثاني للهجرة). بل إن أمة من الأمم لم يبلغ هذا القرن عنده من أنثرة ما بلغه في التراث العربي قديما وحديثا (37) غير أن ما يميز به كناية الصحرة في العصر الحديث، هو اطلاع الحداثيين على ما كتبه العرب القدماء و«عربون»، فكان القديم العربي والجديد الغربي باعثا لهم على الترجمة لأنفسهم» (38)

ولما كنا قصرنا بحثنا على السيرة والنقد، لزم أن نتوقف قليلا عند أهم سير النقاد في القرن العشرين، مذكر (الأيام) لطف حسين، و(حياتي) لأحمد أمين، و(أنا) و(حياة قلم) و(عالم السدود والقيود) للعقاد، و(قصة حياتي) للمازني، و(سبعون) بيحسب نعيمه ورواقي عمره، و(مذكرات طالب بعثة) بلويس عروس، و(موسم الحصاد) و(الخفاجيون) أحمد عبدالمعمر و(البشر الأولى) و(شارع

الأميرات) بجبرا إبراهيم جبرا، و(معني) لشوقي ضيف، و(في الخمسين عرفت طريقي) لمحمود درويش، و(غربة أراعي) لإحسان عباس

وأقتصر في بحثي هنا على دراسة مكونات النقد في سيرة علم واحد من أعلام القرن العشرين، عاصر ابرعيل الأول وما زال يحيا بيضا، به الدكتور إحسان عباس

أما سبب اختياري، فيعود إلى الأمور التالية أنه ناقد أكاديمي يمثل جيل النصف الثاني من القرن العشرين، فضلا عن معاشته «الجيل الأول» وتلميذه عليهم. وهو ناقد يفتش مستوعه (بين النظرية والتطبيق) هذا فضلا عن اهتمامه بقراءة تراجم والسيرة، فعني بتحقيق كتاب التراجم (39)، وكان من أوائل من نظر لهذا الفن في كتابه (فن السيرة)، ثم به واحد «من المهة لنقد والمفكرين الذين تركوا بصمات عميقة في حياة شعوبهم الثقافية» (40)

وانسجما مع التفسير اسبق سأتناول الموضوع من خلال ثلاث محاور

### 1. العامل الشخصي:

وأقصد به الحائث الفطري، ومن ثم الثقافي والتثقيفي.

إن أول ما يلفت الانتباه هو تقرير بكر عباس بحلو حياة أحيه (د إحسان) من أية أحداث بارزة وذلك لانه صرفه عن الشؤون السياسية والإدارية (41) غير أنه مع ذلك عاش



حياة قلقة غير مستقرة (42)

كان فلاحا حلقا عليه مسحة من الحياء والهدوء، لا يحسن الطعم (43) إلى جانب ذلك كان للدين أثر في تكوينه (44)، غير أنه أثر معتد بعيد عن التطرف.

سـ منذ فتوته (في المرحلة لثنوية) بكونه مستقلا بتعبيره الخاص، إذ ما كان قادرا على لحفظ الحرفي. فكانت طريقته في الدراسة تقوم على الفهم والتعبير بحرية (45) لهذا يسر في الصفين الخامس والسادس الثانويين، إذ لم يعد هناك امتحان عام يهددهم، مما كان له أبلغ الأثر في حياته العلمية (46)

كما ظهرت هذه الاستقلالية في المزاج العلمي في منهجه في التدريس الذي يقوم على التحرر من حرقه المساهج (47) ولعل هذه النزعة الاستقلالية - التي سبقت انتمائه الحزبي وانصرافه إلى العمل الحر المستمر يقول «كنت أريد حربا يؤمن لي وجودي كنسار له انتماء، فم أجد، فحاولت الدعوى عن ذلك بلعن الحر المستمر» (48)

كما تظهر هذه النزعة الاستقلالية في اعتمده منهج اندراسه المفتوحة في جامعة القاهرة، إذ كان «يعتمد أن يعاجى الأستاذ في الامتحان بكتابة شيء حصّله عن غير طريق التطوع محاضراته، أو عن طريق التطوع بكتابة بحوث لم تكن إلزامية» (49)

في مرحلة الشباب (بين 18-19 من العمر) وجد لديه نزوعا روماسيا إلى الطبيعة، فيترامى في أحضانها متغلغلا فيها (50).

أما موهبته الشعرية فقد ظهرت في مرحلة باكورة (51)، حتى إن أبحاثه في المرحلة الثانوية العليا اعتمدت على أسس شعرية (52) وقد استمرت هذه الموهبة معه، فكان بصم الشعر بالنسبة إليه (في مرحلة القاهرة) إكسير حياة ووقفة متحدة (53)

وكم كان موهوبا في الشعر، كان حسه البقدي صارما (54)، الأمر الذي جعل مدير الكلية في القدس يتوسم فيه ناقدا، بعدما استوقفه تمكنه من اللغة العربية (55)

إلى جانب ذلك كان محبوبا من زملائه وأساتذته وطلابه ويتجلى هذا في استحابه ممثلا عن المعلمين، وذلك في الحقبة الصعدية (56)

كأن الرجل ديمقراطيا في نقاش طلابه يتوسى عن التنازل عن شيء ما من الإعسرية. لهذا رأى فيه

معرفة فكر يؤمن بالمناقشة والحوار فلا يأخذ برأي أو يهمله دون مناقشة، إذ إن «أبنة فكرة أو حقيقة لا تطمس بتجاهلها» (58)، ويبدو أنه عمق هذا المنهج الحوارى في المرحلة البيروتية في الجامعة الأمريكية (59)

أما هاجس أنه لن يعيش طويلا، ذلك الذي سيطر عليه قبل أن يعادر فلسطين، فقد أكسبه صغرات إحصاءه كثيرة هي: ثقل الحياة دون تدمير، وإنجاز كل عمل بدؤه، وبذل الجهد دون ملل أو تعب، وتنظيم الوقت (60) فكان في ذلك «كالبصل في بعض الروايات، يحس ما به كلها يحس وهو يستشرف الثلاثين» (61)

إلى جانب هذه الصفات الشخصية يتحلّى د. إحسان بالمثالية التي راحت تزداد مع تقدمه في المعرفة (62). وحب الحمال والثقافة (63)، وحب العمل المستمر، إذ يجد فيه عملاً وراحة وتسليّة ثم الكتاب فهو صديقه أدايم (64)

غير أن أهم ما يميز به هو تلك الطاقة الاستشرافية لتبؤيّة تلك التي كانت وجهته فيما كتبه، بدءاً من (أبي حيان)، إلى (فر الشعر) وما تلاه من دراسات في الشعر الحديث. لكن هذه الطاقة أخذت تنحسر مع الزمن (65)

بقى أن أشير إلى سمة سبغ في شخصية العالم د. إحسان الأمر الذي جعله يقر في نهاية حياهه بمدى الأخطاء التي وصحتها له كتابته سيرته (66).

وثاني عناصر العلم لدى د. إحسان يتناول الثقافة. يقول في سيرته: كان أكبر أهدافي في الحياة العملية أن أوسع نطاق المعرفة لدي، إذ على الرغم من إيماني بالتحصص الدقيق الجامعي، فأنا أحب أن أقرأ مؤلفات خارج نطاق الأدب والنقد، وأكره التخصص الذي يعني (الانغلاق) مصق 67.

هذا الهاجس المعرفي الموسوعي المنفتح على الفكر لازمه طوال حياته فهو منذ كان في الخامسة عشرة من عمره استهواه الكتاب فاستوقفه واقتناه (68)، وقراه (69). وكان للصحافة في تلك المرحلة (وبخاصة مجلة ارسالة) دور كبير في تثقيفه وتثقيف أبناء جيله، ورفع مستوى

الثائفة الأدبية بديهم (70) وقد بيع إعجابه بالرافعي مبلغاً دفعه إلى تقليده في الكتابة (71)

إلى جانب ذلك، دفعه حبه للمعرفة إلى إجابة الإحليزية، فراح يترجم عنها الشعر باكراً (72). كما ساعدته معرفته تلك بالإحليزية في دعم نجاحه الأسفلا في الشعر واستعير، فترجم مثلاً كتاب فهاوزن «الدولة العربية وسقوطها» في المرحلة الثانوية، ليتمكن من فهم المقرر ودراسته (73)

أما دراسة الأدب الإحليزي في هذه المرحلة فقد أفادته كثيراً من تصور المعرفة حتى أنه ترجم كتاب الشعر لأرسطو (74) كما ترون بعلفه بالشعراء الرومانسيين الإنجليز وبخاصة ووردزورث، أثر كبير في شخصيته وتعلقه بالشعر وفنون مسرحية هامت حياته بكونها الحاضر (75)

ومع تقدمه في الدراسة تعرّف على أعلام الفكر العالمي (دبكاتر وكانت) والعربي (العرالي)، ودرس الفلسفة اليونانية والمسرح اليوناني وغاص في الأساطير اليونانية والرومانية (76). كما انجذب إلى لشعر الروماني وبخاصة إلى الجانب الرعوى في الشعر اللاتيني ولاسيري (77)

و بعمق في مرحلة تالية في عم انتفس استرطوي والتحليلي، فبحا إلى سقب لنفسى وإلى تضم مقصصات تصور حو لا نفسية متبينة (78) غير أنه لا بد من الإشارة هنا إلى أن د. إحسان، وإن كان يميل إلى التثقيف



الدائي المتنوع الموسوعي (79)، يقر في الوقت نفسه بأهمية الدراسة المنظمة في استقلالية الفرد بموقف فكري متينور (80)

ولعل هذا الموقف غير المعلن هو الذي دفعه إلى الانتظام في كتابة البحوث التي كان يكلفهم بها الأساتذة في جامعة القاهرة (81) وهو الذي دفعه أيضاً إلى اعتماد برنامج منظم في دراسة التحليلية في القاهرة «فكان ذلك استكمالاً لمنظماً للبحث عن دوائر معرفية جديدة» (82)

بقي أن أقول في هذا المقام إن انصراف د. إحسان إلى العلم بما كان تعويضاً عن الفشل السياسي والعربية الوطنية فكانت غربة الراعي من ثم تحسيدا حقيقيا لهذه الغربة انفسية التي عاشها

## 2. العامل الاجتماعي:

وأقصد به الفضاء الكلي والعشبي والتواصلي بالمجتمع والعالم وأول ما نلاحظه عند د. إحسان هو أن ألفة المكان تأسره، فهو ضعيف تجاه الأمكنة التي حل بها، والطلاب والأصدقاء الذين فارقه (83). لهذا نلاحظ بداية طول خضوع الرجل بقيم القرية التي انطلق منها (84)

كان للريف أثر كبير في نفسه، ذات الريف الذي اختلط فيه التدين بالأسطورة، وغلب عليه أحد والوقار واللهو البريء (85)، قطعه بالسداجة في مراحل الأولى (86)، بل كان السبب الرئيسي في متابعتة العلم، وهذا من المفارقات العجيبة فقد كانت خشيتة، وهو أول طالب من قريته

يهاجر للعلم، من أن يعود إلى القرية ويعود عن طلب العلم فلا يجزؤ أحد بعده أن يحوض تلك التجربة، هي التي دفعته إلى متابعة التعلم (87)

وإذا كانت التربية الريفية أحد أبعاد التي أفقدته روح الاندهاش والاستغراب (88)، فقد أعجبت في الريف حرارة اللقاء، فأقعدته من الشعور بالتعاطف في المدينة (89)

أما الأهل، فكان لجذته دور في تكوينه، وذلك فيما كانت تحكيه من قصص عن الشاطر حسس وأعو (90) كما كان يقرر والده بترويه أباكر خلافا لإرادته أثر في انصرافه إلى الثقافة والعلم (91) هذا، وقد أورثته بيئته المنزلية عامة روح البساطة والهموم (92)

وأما العائلة، فكان زواجه امتحاناً لبرادته فيصرف إلى العلم يبحث فيه من ذاته، ويسمى أنه يبغض سادته من تجربة واحدة في الزواج تكفي المرء لتكون درسا مدى الحياة (93)

كما كان لهذا الزواج المبكر وأعباء العائلة أثرهما الواضح أيضا في اختياره مصر مكانا للدراسة، في حين كان مبالا لاختيار انجلترا (94).

ويتعاون الفقر مع هذا الزواج وأعباء الدراسة في مضاعفة إحساسه بالمسؤولية الباهظة أيم لضياح في القاهرة (95) فكان لذلك أثره الواضح في اختيار موضوع الدكتوراه عن حياة الرهد وأثرها في الأدب الأموي (96)

غير أنه برغم موقفه هذا من الزواج والعائلة يقر د. إحسان الإنسان

بفضل زوجته في تهيئة الحو المنزلي المناسب للبحث و ستقريب الطلاب (97)

فإذا ما انتقلنا إلى البحث عن أثر مرحلة التلمذة في تكوينه، وجدناه يقر بما قدمته لهم المدرسة «من مجالات جديدة متنوعة وصادقات ونشاطات» (98)

أما الكلية العربية بالقدس (937، 1941) فكانت ملتقى انتخابية من جميع طلاب المدارس بحكموس فلسطين» (99)، وكان بها أثر كبير في تكوينه الثقافي، فالدروس والواجبات المكثفة لا تترك لهم فرصة للراحة أو التفكير في أمور ثانوية، الأمر الذي جعله يشور ويتمرد رغبة في الانطلاق (100)

كان للتربية المدرسية إناء، بما فرضته عليه من تعقيد ووراءة من نوعه أظفاره، أثروا في هويته العقلاني (101)، مما ساعده على التحصيل العلمي و الانصراف إليه و يظهر ذلك واضحاً في مرحلة القاهرة، إذ يقبل على مكتبة جامعها ينهل منها، وعلى أساتذتها بأحد عنهم (102).

وللأساتذة الذين مروا بحياة الرجل أثرهم أيضاً في تكوينه فأسست التاريخ في المرحلة الثانوية يشجعه على الاستقلال بتعبيره أشخاص (103)، وسعيد الشاشيبي سيجعه على ترجمة شعر الانجليزي (104)، ويتوسم فيه مدير الكلية العربية بالقدس ناقداً، بعدما استوقفه أسلوب الطالب وتحدثه من اللغة العربية (105)

أما أساتذة الكلية لعربية بالقدس، فكانوا يكلفونهم «بكتابة دراسات وبحوث في كل الموضوعات» (106) وكان للأستاذ عبد الرحمن بشناق دوره في تحفيز الطالب على ترجمة كتاب الشعر لأرسطو عن الانجليزية فترجمه في تلك المرحلة الباكرة (107) كما كان للأستاذ أحمد سامح دوره أيضاً في تعميق منهج د إحسان (المدرس) في التحرر من حرقية المناهج، مثباً عليه، ناعاً إياه بالأستاذ الموهوب (108) بشكل عام كان لأساتذة الكلية أثرهم البارز في إحسان الطالب، ولا سيما في نزوعه المثالي مقتدياً بهؤلاء الذين علموه (109)

و حين يرحل إلى القاهرة يجد في محاضرات لاساتذة سهير القماوي وشوقي صيف و من الخوي وما يكلفونهم من بحوث، ما يعمق لديه هذا النزوع العرقي (110). غير أن لدرس الانجليزية رئيس جونسون ديفر فصلاً كبيراً عليه في هذه المرحلة، إذ فتح آفاقه بثروته العلمية وحسن توجيهه معتمداً معه برنامجاً منظم في دراسة الإنجليزية (111)

كما كان لاتصاله بكبار العلماء والادباء في القاهرة تأثير كبير في نفسه. ومن هؤلاء. محمود محمد شاكر من خلال مكتبته ورواه وإجاباته المتقنة (112)، ومحمود حسن إسماعيل الشاعر من خلال مجالسه وعمق رأيه وسعة اطلاعه واعتماده التأمل الداتي والعودة إلى الأصول في مناقشة الحقائق التاريخية وفتح زيف بعضها (113)



وكانت لممارسة التدريس وعلاقته بالطلاب أثرهما أيضا في تكوينه، فقد عمقتا لديه ذاك الهدوء العلاقي (١١٤)، إن كان مع طلابه في حياة المدرسية أخذ جانب الشدة غير متساهل في حفظ النظام (١١٥)، لكنه، إلى ذلك، كان صديقا أكثر منه معلما، يعين إلى الديمقراطية في التقسيمات و نحو 6

هذه السمة طبعت الرجل، فكان يسعى إلى انصداقة حريص على مصداقة أعلام الثقافة صداقة علم واحترام لا تزلف ومصالحة (١١٧) ولا نبالغ إذا قلنا إن للصدقة والأصدقاء دورا في تكوينه، فمن أصدقائه في المرحلة الثانوية إميل حبيبي الذي كان مرجعهم في حل مسائل الحساب، وجبرا إبراهيم جبرا (١١٨)، وكان للصدقة التي ربطته بسيد سوقي (١١٩) دورا في التعرف إلى أحمد خليل، الذي آمنى عليه معظم سيرة حياته، وغيره من الكُتُب والمقالات وعن طريق أحمد أمين تعرف إلى زكي نجيب محمود الذي شجعه على النشر في مجلة الثقافة (١٢٠).

كما كان لاتصاله بنارث الملائكة (في رحلته العراقية) أثره فيما قام به من التعريف بالأدب العراقي حسب 2

بفتحة حرة أدركتها في هذا المحور الاجتماعي، وهي متصلة بالجانب المهني من ناحية، وبالجانب الشخصي الإبداعي من ناحية ثانية فقد كان لعمله في جامعة الخرطوم، واتصاله بالدكتور محمد

الويهي أثر واضح في انتشار بمنهج الذي يقوم على «التركيز على البصير دور الاهتمام بالمحاضرات العامة في تاريخ الأدب». وإذا كان هذا النهج قد وافق مزاج الرجل، فإنه عمقه وطوره فيما بعد، وبخاصة حين انتقل إلى الجامعة الأمريكية ببيروت إذ زاد الحوار عما كان عليه في الخرطوم، مؤكدا عدم وجود منهج واحد يصلح أن يطبق على لقصاص كلها (٢٢)

ومن نتائج عمله في جامعة الخرطوم أيضا أنه تعرف على الأدب الاندلسي إذ كلف بتدريسه، حتى بات يعرف بأنه من ذوي الاختصاص فيه (١٢٣)

هنا من فصل جامعة الخرطوم عليه، أما فصله عليها فيذكر في هذا المقام الخدمة التي قدمها للجامعة التي قد استغنى (١٢٤)، كما تذكر في كتابه «أدباء العرب» ريف بالأدب السوداني إذ لاحظ عراة هذا الأدب وبخاصة في لشعر، مع قلة الدراسات حوله الأمر الذي دفعه إلى الاهتمام بالتعريف بهذا الأدب في بعض المجلات، ونشر بعض نتاج أدباء السودان في بيروت (١٢٥)

لكن النقلة من جامعة الخرطوم إلى الجامعة الأمريكية في بيروت كانت «نقلة من الهدوء السكوني إلى الحركة الدينامية المتفجرة»، حيث مسمى الجنسيات والقوميات (١٢٦)، فكان لا بد للرجل في مثل هذا الواقع من إثارة الاهتمام عما لا يحسنه كالسياسة أو الصحافة، والانصراف إلى التدريس والكتابة (١٢٧)

والى جانب العمل الأكاديمي كالم  
التحقيق عملاً معرفياً موارياً  
فانطلاقاً من لاهتمام بالتراث عمداً  
إلى تحقيق عيونه، إذ إن «هنا تراثاً لا  
يتحقق درسه بغير إحيائه» (128)

وقد كفل له التحقيق الذي ظل لديه  
هواية «اطلاعا واسعا على شؤون  
معرفية، كان يمكن أن يطن مغلفة  
روية» 29

بقي أن أشير، فيما يتعلق بالجانب  
المهني الإبداعي من حياته، إلى حرص  
الرجل على حضور المؤتمرات (130)،  
وإلى أثر إحازاته أو زيارته بجامعات  
العرب في الإفادة من المخطوطات  
العربية فيها، وفي تأليف بعض  
كتبه (131)، أما بيروت فدورها كبير  
في توثيق الصلة بينه وبين  
المستشرقين الألمان (132)

بعد بيروت ينتهي إلى عائلته  
(1986)، لتبدأ مرحلة جديدة من  
العطاء. فكانت من بين أهم  
العلمي والاستقرار النفسي (133)

### 3. العامل الحضاري

يتشعب الحديث في هذا المحور  
إلى ثلاثة اتجاهات، تتناول شخصية  
د إحسان في أعادها التراثي،  
والعربي، والحدائي

ولكن، قل الولوح إلى هذه الأبعاد،  
أحب أن أشير إلى إصرار الرجل على  
البقاء بعيداً عن الحربية والسياسية،  
فانصرف كلياً إلى العلم  
والثقافة (134)

غير أن إصراره عن السياسة لا  
يعني إسلاخه عن واقعه ويظهر ذلك  
بحلله في موقفه من الشعر الذاتي،

فلا قيمة عنده للشعر العارقي في  
الذاتية، إن لم يوجه نحو المشكلة  
بعمامة (135) وهو في كل ما عمله إما  
كن يطبق من حساسه المخلص بأنه  
يعمل من أجل أبناء أمته العربية (136)

أما البعد التراثي في شخصيته  
فجده في إقباله المبكر على قراءة  
رسالة العفران، وهو في الصف الأول  
الثانوي (137). كما نجده في إقباله  
على طبقات الشعراء لابن سلام  
وعلى معجم الأدباء بيقوت يستخرج  
منه الأحكام البقية المنشورة (138)

كما نجده فيما أنهى عن التوحيدي،  
وفي رسالتيه للمباحثتين  
والدكتوراه (139)، وفيما حققه أو ألفه  
بعد ذلك في تاريخ النقد وفي تاريخ  
الأدب الأدبي

ويظهر البعد التراثي أيضاً في  
تأثيره على حزم فقد أعجب بفكره  
في تاريخ الأدب (40)

«حب التراث العربي، ولا يقف بيدي  
وبينه حجاب، وأنا أعتز بالحيد منه،  
ولكني أيضاً أعتقد أنه ليس مقدساً وأن  
فيه عتاء كثير، لا يستحق الإحياء وقد  
جعلني هذه البطرة الموضوعية تقل  
على تحقيق ما فيه فائدة أكيدة» (44)،

هذه البطرة الموضوعية طهرت  
أيضاً في موقفه من الشعر القديم  
والحديث، فنجد يقول «كان الإبقاء  
على تقدير الحيد من الشعر القديم  
موارياً في نفسي من حيث الأهمية  
للكشف عن الحوائج الحديدية في  
الشعر الحديث» (142) فهو إذاً لا  
يتعصب لقديم أو حديث، وإنما يتجه  
إلى الشعر عذمة «يستوي في ذلك أن



أثره الواضح في اتجاهه نحو النقد النفسي، فكتب «بحثاً موجزاً عن الجاحظ وعن مقدرته في إبراز الخصائص النفسية لدى شخصيات مجتمعه». كما كان لتلك القراءات النفسية أثرها أيضاً فيم نظم من شعر، إذ اتجه «إلى تضم مقاطعات تصور أحوالاً نفسية متباينة» (151).

أما نظريته إلى المستشرقين فمعدلة متأثرة بمنهجه الموضوعي والحواري، فهو لا يأخذ برأيهم دون مناقشة (152).

ومن خلال ثقافته الرجل التراثية والغربية الشاملة ينطبق نحو الحداثة الغربية، فيرى أن «الثقافة الأدبية المعاصرة لا توصلنا إلى العلوم الحديثة، ولهذا يطر صاحبها بعيداً من الثقافة الأدبية» (153).

في هذا مجده يحاول أن يقيم تلك المعادلة بين القديم والحديث، متابعا ما يجد في الأدب العربي الحديث برعم حبه النثر وأنشغاله بالتحقيق (154).

بعد شغله هاجس المعاصرة، فإدراكه وهو يعيد النظر في مسيرته الفكرية يشعر بأنه لم يعيش عصره وذلك لسببين الأول، أنه نشأ في عصر فرويد الذي يدد بالكبت في حين كان (إحسان) يعيش مع الزهاد الذين يرون في قمع الرغبات طريقة مثلى في الحياة والثاني، أنه انصرف

يكون قديماً أو حديثاً، إذ مطلبي الوحيد فيه الجودة الإبداعية» (143).

ويظهر البعد الغربي باكراً في شخصية الرجل، فتجده يترجم شعراً عن الحبسنة وهو في الصف الثاني الثانوي (144) وفي الكلية العربية يتعرف على الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر، ويترجم كتاب «شعر لأرسطو»، ويتعلق بالشعراء الانجليز لرومنطيين (145)، كما يتعلق بمسرحيات شكسبير، وبخاصة مسرحية هاملت التي لوّنت حياته بلونها الخاص (46)، وذلك

أ. إذ أفهمته حدود موهبته وأنه  
ب. في نظريته إلى المرأة  
ج. في المشكلة الهاملتية بكون

ب. في نظريته إلى المرأة  
ج. في المشكلة الهاملتية بكون  
ب. في نظريته إلى المرأة  
ج. في المشكلة الهاملتية بكون  
ب. في نظريته إلى المرأة  
ج. في المشكلة الهاملتية بكون

ولا يكاد يوارى أثر مسرحية هاملت في نفسه غير كتاب شبنغر (تدهور الحضارة الغربية) (148). أما شعر كاتنوس لروماني فترك أثره فيه هو الآخر، فترجم مقاطعه واكتسب نزعة محاثية حولها إلى نقد اجتماعي، ورسخ لديه صورة المحبوبة القادرة والزوج المكدوع، واتجه بتأثيره إلى نظم مقطعات سماها (أشواك) (149) وكان للجانب الرعوي في الشعر اللاتيني والانجليزي سحره الذي جذبه إليه (150).

وبقراءاته في علم النفس، وبخاصة كتب فودودكين The

في دراساته إلى نقد الشعر، في حين  
عصرت عصر الرواية (155)

ثم يضيف إلى ذلك سبباً ثالثاً، هو  
بعده «عما يدفعه بسمة عصره»،  
ويعني بذلك انصرافه عن وسائل  
الإعلام من سينما وتلفزيون، وعن كل  
ما يشغل الناس مما يتصل بها (156)  
يكن هذا لا يعني أنه كان بعيداً عن  
عصره فهو مدمس على قراءة  
لرواية (57)، منشغل بالتدريس  
والتأليف والتحقيق ولعل لالتزامه  
بعمله وصدقه فيما نسب نفسه له  
أثرهما في ذلك الانصراف

ومن تحاربه الريادية في النقد  
دراسة شعر انبياتي (158)، وإصداره  
كتاب عن (فن الشعر) وآخر عن (فن  
السيرة)، كما ترجم مع الدكتور محمد  
يوسف نجم كتاب

التطبيقي في النقد الأدبي حسب وضع  
عصر الانصراف عنه  
أدبي ومدرسة الأدبي  
هايمن، ومناهج لنقد الأدبي لنقد  
ديتشنز). وترجم بمفرده عدة كتب في  
الميدان نفسه، منها كتاب عن إليوت  
لما تيسن، وكتاب عن همنغواي  
لكارلوس بيكر (159)

لكنه، برغم هذه الجهود، يعترف  
بأنهما (هو ونجم) لم يبلغا مرحلة  
الثورة الحديثة في النقد الأدبي  
الحديث المتصل بالنيوية، وما بعد  
نيوية والتفكيرية وحرية وما  
بعد الحداثة (160) فبعد تأسيسه  
«ميدان واسع سريع التجدد والتحول  
ويستفي في مقدوره» بنفس عصره  
وعصر الأحيال التالية به (161) وفي  
هذا الموقف نظرة موضوعية

متواضعة، فهو يقر بأنهم وإن اطلعوا  
على هذه المدارس الجديدة، لم  
تجاوزوا الاطلاع إلى العرص  
والتطبيق (162)

وهذا هو رأيه أيضاً في واقع النقد  
العربي الحديث «فإنك إذا سبست  
السيوية وحدثت اموضوعات الأخرى  
مثل التفكيرية والحداثة وما بعد  
الحداثة إلخ مجرد عناوين مستمدة  
مما يردده انتقاد في الغرب، وليس  
لها أي صدى في واقعنا العربي سوى  
الشهوة للتشبيه بمن بلغوا  
إليها» (163)

فالحداثة، «إذا استثنيت أشعر، لم  
تطرق مجالات حياتنا لأخرى» (164)  
وعود هذا التقصير في حياتنا  
البنفسية إلى «أننا لا نملك المصطلح  
سبحان

ولا يمكن فهم مصطلح محدد بق  
وأننا لم نعد نقرأ  
في برزخ الحور خثري  
من المثقفين» لهذا بخلص إلى «أننا  
سقط متأخرين في ميدان النقد عقداً  
أو عقدين من الزمان أو أكثر» (65).

فإذا كانت الترجمة قد أدت دورها  
في نصي قد «معصم» بترجم  
يوم من بعد سيرة بفتح «الاصول  
التي ترجم عنها» (166)

غير أن الناقد لا يستسلم لليأس،  
فهو يحكي في سيرته حكاية الماضي،  
ويطرح في الوقت نفسه رؤيا  
مستقبلية قوامها الإيمان بمقدرة  
الأجيال القادمة على أن تدرن  
مصالحها لهذا يرفض أن يسقط  
مفهومات عصره على عصور  
تالية (67).



## خاتمة

لقد التزم الكاتب في سيرته مهج  
 حصه 68 تعرض أحداث حياته  
 ومواقفه الفكرية بأسلوب بسيط،  
 مراعيًا لتدرج الزمن (169)، منسج  
 للمرة الأولى ما ألفه من «أسلوب قديم  
 على الإيجاز والإيحاء والعبارة  
 المكثفة، وثر أسلوباً سردياً بعيداً عن  
 المستوى الشعري ذي الجزالة  
 المتعمدة، رغبة في أن تصل هذه  
 السيرة إلى جمهور كبير  
 متنوع» (170)  
 وفي هذا الكلام تحليل واضح  
 للعمل اللغوي، من حيث كونه أحد

مكونات النقد الحديث أي من حيث  
 كونه نشاطاً لغوياً معبراً عن  
 النشاط الذهني والعقلي في حياة  
 مراحله  
 وهذا يساهم لسرد - في  
 مساهمة مؤلف السيرة الأدبية في  
 القرن العشرين، فالسيرة تاريخ،  
 والناقد موضوع هذا التاريخ (171)،  
 يعرض في سيرته عرضاً قريباً من  
 الصدق الواقعي (72) نشاطه العملي  
 والعمل، ورؤاه المستقبلية فيقدم لنا  
 بذلك صورة عن عصره، تساهم في  
 إضاءة مشروعه النقدي من جهة،  
 وفي إضاءة واقع النقد والثقافة في  
 عصره من جهة ثانية (73)

ARCHIV

# مقدمة

|                                                                                                                    |                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| ( 1 ) أدب السيرة الذاتية 86 ، و لقول بكارلايل                                                                      | ( 26 ) م ن 130                            |
| ( 2 ) م ن 21                                                                                                       | ( 27 ) م ن 134                            |
| ( 3 ) م ن 13 ، 14 ، و انكلام بديكتور حوسون                                                                         | ( 28 ) م ن 148                            |
| ( 4 ) م ن 4                                                                                                        | ( 29 ) في النقد الأدبي العربي الحديث 36   |
| ( 5 ) م ن 47                                                                                                       | 67                                        |
| ( 6 ) م ن 26 ، وهذا ما ذهب إليه أيضا إحسان عباس ، يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل لأن معرفة الماضي إنما تلم وتعد | ( 30 ) م ن 5                              |
| التي هي إدرات الحاضر                                                                                               | ( 3 ) ابنه اسيرى 86 ، 87 ، هذا في حين تلح |
| والمستقبل» ( م ن 115 بقلا عن ( في السيرة )                                                                         | حرون على أهمية لسيرة في نقد الأدب         |
| لديكتور إحسان عباس ص 4 )                                                                                           | و على نور ابنه اسيرى ومهم سأت             |
| م ن 5                                                                                                              | نوف في أحاديث لاثين ( أدب السيرة الذاتية  |
| ( 8 ) م ن 5 بقلا عن حسين فوري النجار                                                                               | ( 147 )                                   |
| انتاريخ واسير 62                                                                                                   | ( 32 ) في النقد الأدبي العربي الحديث 5    |
| ( 9 ) م ن 5                                                                                                        | ( 34 ) أدب اسيرة الذاتية 27               |
| م ن 6                                                                                                              | ( 35 ) في النقد الأدبي العربي الحديث 16   |
| م ن 4                                                                                                              |                                           |
| ( 12 ) م ن 6 وشرح في ص 134 ما يقصده                                                                                |                                           |
| بمصطلح ( الأعلى ) أو ( الأعلى ) في الأدب                                                                           |                                           |
| فحين يشعر بأن المصطلح اشتري                                                                                        |                                           |
| وأسيا هو الذي يحفل منه بموجودة                                                                                     |                                           |
| مبتعزقنا ، وهذا البعد لراسي هو                                                                                     |                                           |
| يكشف له عما في الطبيعة والتاريخ من                                                                                 |                                           |
| نقص أو عدم لكتقاء»                                                                                                 |                                           |
| ( 13 ) م ن 7                                                                                                       |                                           |
| ( 4 ) انصر م ن 11 18                                                                                               |                                           |
| ( 5 ) م ن 1                                                                                                        |                                           |
| م ن 5                                                                                                              |                                           |
| م ن 7                                                                                                              |                                           |
| م ن 8                                                                                                              |                                           |
| م ن 9                                                                                                              |                                           |
| م ن 10                                                                                                             |                                           |
| م ن 11                                                                                                             |                                           |
| م ن 12                                                                                                             |                                           |
| م ن 13                                                                                                             |                                           |
| م ن 14                                                                                                             |                                           |
| ( 25 ) انظر م ن 47 148                                                                                             |                                           |

أيضا حاشيته من حمر الشهرة لشعره  
م 64

(67) م 228

(68) م 79

(69) م 75، 92 وكن مكتبة جامعة القاهرة  
ومكتبة الخاصة فيما بعد أثر كبير في  
تثقيفه (م ن 177، 243)

(70) م 92، 93

(71) م 02، وتجدر الإشارة هنا إلى أثر  
نقد الراجعي بشوقي في نفس حسبان، حتى  
تعنى أن يبلغ إلى مستوى هذا التعدادات  
يوم (م ن 92، 93)

(72) م 104، وجدده في مرحلة من مراحل  
التحصيل يسعى إلى تعلم العسرة (م ن  
167) كما يدرس الإيطالية ليتمكن من قراءة  
ما ينص موضوع الماجستير (م ن 86)

7 72

ن

ن

ن

ن

ن

ن

(77) م 138، 139

(78) م 159، 160، فهو في ذلك كله مع  
يقطع أدا عن نظم الشعر وترجمته

(79) م 177، 228

(80) م 169، فهو برغم إلمامه بالتحصيل  
الجامعي الدقيق يكره الألقاب أطلق فيقرأ  
مؤلفات حارح نطاق الأدب واسع م  
228

8 م 8

(82) م 79

(83) م 72

(84) م 263

(85) م 17

(86) م 84، 86

37 م 15

(88) م 171 والعامل الثاني هو الهدوء  
لعقلاي حكم سرية لدرسيه

فيما بعد، فيقول «فأعتقد أن الدين - في  
جانب منه - أو من يتلقاها الإنسان بالقبول  
دون أن يفكر في حكمه إكامله وءكر  
منها ويكني مثل ابن حزم لا يكف فكري  
عن التأويل والقياس ويجاور انظاره في  
الأمور غير الدينية» (م ن 217)

(45) م 103

(46) م 127

م 155

(48) م 170

(49) م 179

(50) م 117، 18

(51) م 23، 47

(52) م 29

(53) م 90

(54) م 47، فهدف كل ما نضمه من سني  
1930 194

(55) م 14، 15، 1

(56) م 167

(57) م 193، 197

(58) م 195

(59) م 199

(60) م 207، 208

(61) م 208

(62) م 50، وتتحلى هذه السبب في رعيته  
في أن يكون قدوة لأهل قريته في متبعة  
التحصيل العلمي (م ن 55)

(63) م 156، 158، ولا سيما في امرأة

(64) م 240 ويرى جان طوبس في حبه  
لعمى هذا تعبيراً عن غريته انفسية، فيقول  
عن لسيره «فهو ليس عربي مكانية

وحسب وإنما في عربة نفسة لم يستطع  
منها إحسان عباس أن يحقق نفسه عبر  
خروجه على الأنا لجماعية البرحسية  
وبذلك نراه مالف الحزن ويحاول حسبان  
انفس من خلال العمل لتتو ص» (عربة  
الراعي أو عربة المثقف في الأنا لجماعية  
182)

(65) عربة الراعي 233

(66) م 263، ومن يعارض هذا التوضيح

|                                          |                                          |
|------------------------------------------|------------------------------------------|
| 88 (120) م ن                             | 140 (89) م ن                             |
| 209 (12) م ن 20                          | 19 (90) م ن                              |
| 199 (122) م ن                            | 159 (91) م ن                             |
| 217 (123) م ن                            | 36 (92) م ن                              |
| 24 (24) م ن 3                            | 163 (93) م ن                             |
| 203 (25) م ن                             | 172 (94) م ن                             |
| 236 (126) م ن                            | 183 (95) م ن                             |
| 237 (127) م ن                            | 213 (96) م ن                             |
| 227 (128) م ن                            | 243 (97) م ن                             |
| 228-227 (129) م ن                        | 36 (98) م ن                              |
| 247 (130) م ن                            | 09 (99) م ن                              |
| 249 244 (131) م ن                        | 00 (100) م ن وما قبلها                   |
| 249 (32) م ن                             | 7 (101) م ن                              |
| 262-261 (33) م ن                         | 178 177 (102) م ن                        |
| 261-50 (34) م ن                          | 03 (103) م ن                             |
| 90 (135) م ن                             | 04 (104) م ن                             |
| 240 (136) م ن                            | 115-114 (105) م ن                        |
| 92 (137) م ن                             | 129 (106) م ن                            |
| 6 (138) م ن                              | 130 (107) م ن                            |
| 6 (139) م ن                              | 136-135 (108) م ن                        |
| 217 (40) م ن                             | 150 (109) م ن وهو لم يكن مثابا بطبيعته   |
| 228 (41) م ن                             | ثم إن هذه المثابة المسماة بالبرص في      |
| 228 (42) م ن                             | في حور رات أفلاطون في حور رات            |
|                                          | الشعري                                   |
| 04 (44) م ن                              | 178-77 (10) م ن                          |
| 145 (145) وبخاصة ووردورث الذي تأثر به    | 179 78 (111) م ن                         |
| في قصائده في أسبته بيرمين (م ن 165)      | 2                                        |
| 131 130 (146) م ن                        | 113 (113) م ن ولعله أضاف من منهجه قيم    |
| 134 (147) م ن                            | دعا إليه من وجوب اطلاه لتأمل في القصيدة  |
| 160 (148) م ن                            | قبل الحكم عليها (م ن 251)                |
| 149 (149) م ن                            | 4 (1) م ن                                |
| 50 (50) م ن                              | 5 (1) م ن 48-147                         |
| 160-159 (51) م ن                         | 195-193 (16) م ن                         |
| 95 (152) م ن                             | 7 (7) م ن 260 259 ويذكر من أصنافه        |
| 69 (153) م ن                             | محمود السمرق وباصر الدين لأسد ومحمد      |
| 228 227 (154) م ن                        | عصفور وقهفي جعان وإبراهيم السعافين       |
| 230 (155) م ن                            | 118 (118) م ن 02 143، ولكلية لغربية سورف |
| 231-230 (156) م ن                        | في تمتين عرى صداقة بينه وبين البرملاء    |
| 157 (157) وقد مرجم في انعقد الماصي بمشدر | (م ن 141)                                |
| تحية بكر كتابا في «أسعد البرواية احسنه»  | 9 (9) م ن 180                            |

سيرة تطرح مفهوم ما اجر للحرارة 66  
(عربة الراعي 69)

(17) بقول ماجد اسامرائي «الحياة هنا  
(في لسيرة ادنية) تكون قد تحولت إلى  
نص أو عمل ويعد من مبحث كاتب لسيرة  
ادنية عن «معناه» لحقيقي فيما يكتب فيه  
يحول الكتابة ويتحول بها إلى بحث في هذا  
«المعنى» الذي يجده فيما يكتبه» (عربة  
الراعي والسيرة لذاتية 34)

(172) بقول في ذلك «عندما كتبت السيرة  
حاولت أن أجمع بين شيئين...  
الحقائق لتاريخية، وبين أن أسى بناءه  
بعض سمات الرواية» (حوار مفتوح 87)  
(173) لهذا يقول حسن طموس «إن (عربة  
الراعي) يبقى رمزاً كبير لمعناه الكثير من  
لثقافت العرب في تلك الحقبة وهو يدل على  
وله مثقف كبير وأقد مدع لحروج من  
في حقبة «عربة حسنة» معدقة الحياة في قيم  
لحالة» (عربة الراعي وعربة المثقف 183)

سأكتب في نقد القصيدة لقصيرة في  
(م ن 26) ويقول في أحد لحوارات  
معه «أعتقد أن أكثر ما قرأته في حياتي هو  
لرواية، ومعها الرحلات والسومسات  
واسير» (حوار مفتوح مع إحسان عباس  
87) «... طنت الرواية بعدة عن  
حيوذه «نقدية» (عربة الراعي 235)

(158) غربة الراعي 232 ويرى إبراهيم نصر  
...  
...  
لوعي سيرة تطرح مفهوم ما اجر لحرارة 64

(59) (م ن 234)  
(160) (60) (162) (163) م ن 235  
(164) (65) (66) م ن 236  
(67) (م ن 266)  
(168) عر أن صدقه لم تبلغ مراحه الصراحة  
...  
...  
(م ن 6 وحوار مفتوح 87 وعربة الراعي

## ARCHIVE

سحر دنا إبراهيم نصر لله مجلة الجديد  
العدد 6، شتاء 997،  
6-عربة الراعي أو غربة المثقف في الأما  
لجماعية تأ حين نعوم طموس مجلة  
الطريق، العدد 4، السنة 57، 1998  
7-في النقد الأدبي دنا إبراهيم نصر  
عبدالله مصطفى ج 1، 1999  
لجامعة جامعة دمشق 1990 1991  
8-النقد السيري ولقد الحديث- تأ  
حالد عر الدين القبر، مجلة المعرفة،  
وزارة الثقافة دمشق العدد 367  
نيسان 994

1-أدب السيرة دنا  
عبد العزيز شرع، مجلة الجديد  
المصرية العالمية للنشر- ل...  
لقاهرة، 992  
2-حوار مفتوح مع إحسان عباس- مجلة  
الجديد، العدد 2، شتاء 1996  
3-عربة الراعي تأ إحسان عباس، دار  
الشروق، ط 1، عمان 1996  
4-عربة الراعي والسيرة دنا إبراهيم نصر  
لسامرائي، محمد...  
997  
5-عربة الراعي، سيره تطرح مفهوم ما اجر

# السيرة الروائية

## اشكالية النوع والتهجين السردي

عماد الله ابراهيم \*

### ١ - اشكالية النوع والتهجين السردى

السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فني سرديين معروفين. السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان ملازمان لعلامة جديدة هي «السيرة الروائية». لا يفارق الراوي مرويّه، لا محاقيقه، لا يتذكر له إنما يتماهى معه بصوغه، وبعد اساحه طبقا لشروط مختلفه عن شروط الرواية والسيرة.

إدراك الروائي بوعي يصبح محورا مركزيا في النص.

يفضي بحديث عن السيرة لرواثة الاشارة الى أهمية التجربة الذاتية مسبوقة لصناعة صوغا فنيا محصورا بدست معتبر اسره و سحر ومقصديهما، ذلك ان مدره بني يعرض ان تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن ان يصحط بذلك، فعلى ان تصبح موضوعا لسرد الا ويعبر انتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكتوتها قبل ان تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أسدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف لذاته والوقائع الفنية المتصلة بسيرة اشخصه الرشسه في النص، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسط وهو السرد هه، بعد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد، اننا يمكن أن نحيل عن وقائع خارج نصية استنادا الى لاشارات المعترف بها كالتاريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كيفت وانتجت، لتكون عناصر في نظم معتبر، مع انها مارالت توحى ايا قرئت في صوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع. ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تنحصر الى البحث المباشر عن مطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عناصر في تكوين فني آخر، إنه يظهر الاهتمام

والسيرة الروائية هي «نوع» من السرد اكتشف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويتوجان معا في ق. - على مستمر ولا نهائي. تكون الروائي مصدرا لمجالات الراوي الكين جسدي والنفسي واندهسي للروائي بشرح و بعد تركيبه التجربة الذاتية تشخص بنحس، توفر هذه المعرسة الاداعية حرية غير محدودة في تقلب التجربة الشخصية للروائي، وإعادة صوغ الوقائع وحتما لانها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف احاديثي يدار للمجربة، ولا الانقطاع التحييلي عنها، ويشكل من الاشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية. هنالك باستمرار خرق للتجربة الروائي الذاتية، اذ يمارس الاعواء فعله دون موارد، في نوع من الكشف الداخلي الجريء اعاد. ان صيغ الوعد والاستعلاء والعيد والاستبعاد والحفض لا تجد بها مستندات تصبح الشرعية. ولا توفر مكانة لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها اذ كل شيء يستند أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الحاصلة بالروائي، مرقبته تشع دائما متضفي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بعقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصيه

★ سناد جامعي من العراق



نفسه سمي إلى الأحمر، ففي الرقعة الأولى البتصحية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية لاديب فيها حضور ضعيفا جدا وهي ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك «الفرسان الثلاثة» و«الحرب والسلام» وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية بليدة اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة لكره هذه الشخصية الرئيسية بعيدة عن شخصية الكاتب، بعد، يعنى ما أن نعتبره صورة منه، ومثل ذلك «أوجيني غرانده» وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق بوضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بصبر القاص، ومدارها على شخصيه رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هي صورة لكاتب تكاد تكون مطابقه له، وهذا يمكن إدراج رواية «مدام بوفاري» بدلالة تأكيد فلوبر بأنه هي ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأصفر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بصبر منكلم، ويصلح رتبة «اعترافات على العصر» بمودجا يرفس على هذا لشكل من أشكال الرواية. وفي الرقعة الخامسة لصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية وهي لا تقتسب إلى الرواية، أما تقتسب إلى السيرة بدنية وأن شأها لا مجال تقسم من الحيال الكثير كما يلاحظ في كتابات «رستيف» و«ناسول» و«لامرتي» أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستعمل كتابها اسما مستعارا، كما فعل «ناسول» فراسن في رباعيته «بونسان» وأخرى في الرقعة السابقة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها، وتترك في وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كتابها، وأمثلة كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من «قصص الحياة»

يمكن إعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي وعز بها «هاي» إلى مسار التعبير السيري من الروايات التاريخية إذ تتوافر درجة الموضوعية بعيدا عن ذات المؤلف وصولا إلى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء، بواسطة الشكل الآتي

ملاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من لحاصر، فانتاج المسار من

بدايته إلى نهايته يكشف تضاملا لا محلي للحواس الموضوعية وحضورا متدرجا للحصائص الذاتية التي يطلع أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها وكل ما يصير به من أفعال ويتساقط مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير مباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تثبوت حول الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة أي ذلك يلاحظ أن مفاصل الفاصل الحفصية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، هي الأولى ملألت الرواية هي انشوع المهيمن وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر «السيرة الذاتية» أي السيرة التي تستعمل كثيرا من مستلزمات الرواية

تستعمل «السيرة الروائية» عناصرها أذن من «الرواية» ومن «السيرة الذاتية» بها تحدث وجودها مجريا بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما

يرى فيليب لوجون من سيرة الذاتية سرد تفرق يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك حينما يركز على حياته القومية وعن تاريخه الشخصي<sup>(4)</sup>، ويصف أنه لكي نكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي، وشخص «وذلك بتحقيق إما بصورة صريحة أو غير مباشرة» مع الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول وأشكك الثاني أن تقدم الراوي يجعله التزامات للقاري بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيد أي شك في أنه يحيل على المؤلف أمثيت اسمه على علاق كتابه، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما فيه - وهذا أهم ركن - أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان لتطابق، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معا وهذه التماثل تكون كافية لإعطاء عقد بين القاري والنص يثبت بأن ما يقرأه القاري هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون «ميثاق السيرة الذاتية»، وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الاعلان عن «الميثاق الروائي» أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القاري ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية، وهذا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق

| اللون       | النفسجي            | البندي                    | الأزرق                      | الأصفر                   | الأصفر                  | البرتقالي                  | الأحمر                   |
|-------------|--------------------|---------------------------|-----------------------------|--------------------------|-------------------------|----------------------------|--------------------------|
| منح الكتابة | الروايات التاريخية | الروايات الشخصية المركزية | الروايات السيرة تضمير الذات | روايات السيرة بصبر منكلم | السيرة الذاتية الروائية | السيرة الذاتية باسم مستعار | السيرة الذاتية باسم صريح |

أولهما إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما التصريح بالتحليل، وغالباً ما يكون ذلك من خلال مصطلح «رواية» الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اختيار النص تشملاً<sup>(٥)</sup>

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، من ناحية عامة يصبح الصيغ من نوع من التواري الذي لا يتذكر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثمًا، هنالك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تم على مستوى الصيغة والأسلوب أو تم على مستوى مكونات المتن السردية، ولكن من المفيد التيقن الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية، دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية «حبراً» بالمعنى البلاغي، بما يفهم المكابية التناقض فيما وراء النص، وتذكر الرواية نوعاً من «الإنشاء» بالمعنى نفسه إن الامكانية المنطقية لدمجهما تقضي إلى دمج «الحبر» بـ «الإنشاء» وإنتاج نص حبر - إنشاءي، هو «السيرة الروائية».

### ٣- الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في مخصص التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب واثقة أو سرياً وتاريخاً شخصياً، أم تأملات ومواقف فكرية، ومن السعي أن تدمج هذه المحيط لحظ التشكيك السردية بالتخسر الروائي السدي هو شرط لازم لأي إنشاء يندرج ضمن النوع الروائي، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتب مشروعية النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن «التجارب الذاتية» بكل تداعياتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها، الوظيفية أو الفكرية كانت مستمرة بوصفها مكونات «جارية» في بناء عالم متغير شامل، وتوالت حينها بعد إنتاجها، طبقاً لفتنضيات تلك لعالم وحجته الفنية، فائدة الذاتية تندمج في المادة التحليلية مشكلة للفن الذي يؤلف تسميح العمل الروائي. ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحياناً كل جزئه تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بعد يشكل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل نسبياً بين الراوي وما يدور ويظهر الراوي بوصفه قناعاً للروائي، ولكنه قد يعبر بفضح أكثر مما يفصح، ذلك أن بعض الروائيين يكتوبون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية ولقوية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي فتتأرجح الحواجز بين الروائي والراوي، فتتطرق على السطح نبتة من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون النجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مساره، ويقدمها بكن

تشعياتها، ومن الطبيعي أن تتباين درجات الافادة من تلك التجارب بين رواي وآخر، ففي رواية «زيف» لهيكل، التي كانت منذ مطلع القرن العشرين مثار جدل واسع ومتنوع في كل بحث يعني بقلبة الريادة في تاريخ الرواية العربية، ولا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية «حامد» وهيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة لتأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعمد فوق لأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالملامحة بين إبراهيم المازني وبطل روايته «إبراهيم الكاتب» كانت مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسموات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في «أديب»، في عرض مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استعمله في «الأيام» وسرعان ما أقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقيل، المكون السري كمنه في أعماله الروائية، كما هو الأمر في «عصفور من الشرق» و«ديميثات نائب في الأرياف»، ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل ويبرز أحياناً، في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا»، و«الصحف والكلاب» و«ثرثرة فوق النيل» و«حب نحت المطر»، ويفصح عن نفسه كحصول بتجربة الإبداعية والذاتية في «أصداء السيرة الذاتية». وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم معارف لرواياتهم قضية تتصل بتكوينهم والتمسك بهم ومعاناتهم ومفاهيمهم، واختلفت بين رواي وآخر، الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت حلقية لا يمكن احتزالها بأي معنى من المعاني لدى: جبرا إبراهيم جبرا في «صناديق في شارع ضيق»، و«النحت عن وأيد مسعود» وسهيل أديس في «الحي اللاتيني» و«هنع الله إبراهيم في «تلك الراتحة» و«نجمة أغسطس» وغالب هلسا في «الروائيين» و«سلطانة» و«عبد الرحمن الربيعي في «الوشم» والدار الخراف في «يا بيات أسكندرية»، ولا يمكن إغناء تلك الانساج في روايات الطيب صالح وإبراهيم الكوني وقزاد النكري وأحمد إبراهيم الفقيه والطاهر وطار وسليم بركات وإسماعيل فهد إسماعيل وبهاء طاهر وعبد الرحمن منيف وغيرهم. وتكشف هذه اللاتحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الاحصاء والتدقيق، أن المكون الذاتي مؤسس حصوصاً «فاعلاً» في المادة الروائية، وأن ذلك المكون ضل يزداد حضوراً ويزوا مع التطور التاريخي والفني للرواية العربية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، أحدين بالاعتبار احصاف السردية لهدين النوعين الأدبيين هذه المساحة أمتنت فيها حرب جدد من

الممارسة الكتابية، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا النهج الذي ركبت عناصره بنجاح، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب، فمزجوا وتوعدوا بين المكونات الدتية والمكونات التحليلية، فأنجرت الملائحة كتابية حديثة، هي «السيرة الروائية» التي نحاول فهم يأتي الوقوف على بعض مبادئها، في محاولة للتماس خصائصها السردية والنوعية

#### ٤ سيرة الجسد: الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نقرأ من سيرته «الحيز الحائي»<sup>(٦)</sup> و«السطار»<sup>(٧)</sup> استكشاف مرحلة من تكونه الجسدي والفكري، ويبدو لاهتمام في الأول

طبعاً، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد نطمسها هيمنة الجسد الذي يشكل مكوناً مركزياً في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزججة أنه من جهة يتابع تكوينه الجسدي ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وتصاريحه، ويمارس بدقة لعبة استرجاع ذكيرة، فهي تستحضر وقائع مضت بكتب بعيد انتاجها وكأنها تقع الآن وهذه اللعبة لا تحفي أمر الاسترجاع، فوعني محمد شكري المؤلف فيها لا ينطوي مع وعيه حينما

عاشها طفلاً وشاباً ورجلاً، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر لتمامي كبيراً بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكونية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية - انشائية في انقله بعد روايتي على سيرته، فمظهر من جهة وثائقية أكثر طموحاً من سيره مباشرة وأقل تطلعاً من رواية، ذلك أنه يستثمر تقنيات لسيرة أدتية والرواية، وليس ما نلاحظ أن درجة التخييل تؤدي وظيفة لصالح الجانب الوثائقي السري، مع أنها مستعملة للوعي وظيفته مصدرة، فالشاهد انصاعه صومعاً روايتياً تعمق الاحساس لدى القارئ، الواقعية الحدث لأنها

تركز على انتفاصين الجدئية والذيقية في مشهد السري، يمارس التحليل وطيفة تقوير لأشياء بدل لايحاء بها، ومع أن المؤلف يسدي حرصاً لا يخفى في تصاعيف النص بتدريجية تجربته، ولكنه لا يقع ضحية انجواء التوثيق، إن التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكوناً فنياً مرجعياً بأصناف واقعية تدخل فيه المؤلف، فأخصه بسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التحليلي الذي يظهر فيه، ومع أن الارتباك في تسعية النص ظهر واضحاً في قسمين، إذ الأول وصف بأنه «سيرة راتبة روايتية» والثاني «رواية» فإن تكرار لاشارة إلى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من تفاوت سجاتب التحليل، على أن ذلك لا ينبغي للعنصر السري في النص الذي هو للدار الأساسي فيه، وأثره في اعطاء صورته مقربة عن الأحداث

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عرعه في طفولته، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتحليل لتقريب الصورة التي كان قد رآها، وهو يشير إلى ذلك في «السطار»، مما إن يرويه المستشرق لبيبي «موتاهارا» الذي يعمل على ترجمة «الحيز الحائي» عام ١٩٩٥ إلى أو يطب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في «الحيز الحائي»، ويقوده شكري من تلوار ماتهارة صيجة، وأول ما يشاهدان

«الصهرج» الذي وصفه في «الحيز الحائي» وهذا يقاها بياباني قائلًا: «في كتابك تصف هذا الصهرج، وما حوله كثير من الجبال، مع أنه ليس كذلك ولا يدل على أنه كان جميلاً» وكان رد شكري «هذه هي مهمة الفن. أن يجعل الحياة في أقرب صورها إلى هذا الصهرج المطبق في ذهن طفولتي جميلاً ولا يدل على أن استعيده بنفس الانطباع حتى يبدو كأن بركة من الحجل، ثم نسي كنت بعيداً عنه رسماً، ومكاناً عندما وصفته»<sup>(٨)</sup>، رؤية الصهرج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين، وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب «الحيز الحائي»، ويرافق بياباني لرؤية الصهرج في عام ١٩٩٥



وهو يكتب «الخطوة الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثير على ذلك . فهو بعيد انتاج حياته وتجاربته ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة بشكلها

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر النأت كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة ، تلف وتدور ولكنها تقدم ، تخرق الزمان أحياناً، إذ تسبقه ، ولكنها سرعان ما تعود وتخرج في مساره الخطي، والنص يفرق بصراحته الدسية كل صروب للرواية والتلق، ويظهر التصورات السائدة عن التكون الذاتي للفرد، تلك التصورات التي تختزله في الغالب إلى مكون شفاف وأثيري، وي تضعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي - الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي لعالم الذي تتحرك فيه الشخصية الرئيسية شخصية المؤلف وهو يقب ، متسلحاً بالرقبة الساحرة ولذة الاكتشاف، في الطبقات المسية والمهملية والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي ، لم يكونا حكراً على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها

إنه في «بيضة النعامة»<sup>(٩)</sup> يتخذ رؤوف مسعد سيرة رواثية انتباهية، ثمة أفعال انتباهية تنظم النص من أوله، إذ يفتح بمعارسة جنسية شادة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويصنم بمشهد العودة إلى الطبيعة في بكارها الأولى، وهو انتهاك للثقافة وبين لافتتاح ولها تمام، يكون مسعد «بيضة النعامة» نفسه في تعاوض ينائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النوع الروائي النوع السيري، لكنه يفتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهميش مقصد البناء التقليدي، ومساراته الزمنية والكلمية، ولطائف السرد الشائعة التي تحل محلها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمذونات الذاتية والتجارب والأسعار والرحلات، وكل هذه المكونات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضمي عليه مسوعاً بإهرا فالنقد والارتداد وقوة الاستكشاف، والاتصالات المسية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مادية، تتناثر هنا وهناك، وجميعها أفعال انتباهية جريئة . بعد انتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وانجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الحداد ممكناً في عرضها طبيعياً لشروط الاعراف الاجتماعية ويهزم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تفضيلاً متصلاً بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله المثلهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يدرس الاكتشاف أو يفتخره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمع إلى حرية لا

خداح فيها، يريد الجسد أن ينتهك العبودية المقروضة عليه، وكل الأطر والجوايز التي تخرطه وتحتجزه وتحتزله إلى عورة، والنص سعياً لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يترج من الاقتراب إلى حالة الجسد الانسانية، فيهمشه إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية وهناك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص «بيضة النعامة» حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد ، التي تعرض بلا أدعاء ولا حسوية اندولوجية ، يريد المؤلف أن يبحث في مشكلة الجسد وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مبهماً منذ الطفولة، فالنقى، فالسجور، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للاعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، وإلى ذلك يشير المؤلف بوصف في نصير الكتاب، حينما يسحر قذلاً أنه يقرب خطيئة اخراج هذا النص إلى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره «كتابة ابداعية إيروتيكية»<sup>(١٠)</sup>

يتحدث الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف ، فيظهر الثلاثة في كل واحد يمثلاً عن الطبيعة انفاضة والمتوجة والوعرة للجسد، إلى درجة ممكن تحول القول فيها أن «بيضة النعامة» سيرة جسد تتضائل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد وتظهر مصدراته المثلية أو السوية بوصفها جزءاً من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة خرج، لا خوف ولا موارد، والنص تطور تمجيداً متصاعداً لبدأ البدة، وتجيلاً للنعمة، وهو لا يخوض جدلاً حول ذلك، ولا يعرض حججاً. أبداً ينتهك بالفعل الجسدي، وكان الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويحيد كتابتها، ولهذا فالنص لا سوفر المذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر للثقافة اجماعية ترسبت فيها خفوط قاهرة وقامعة، ينتهك بسخرية من ذلك، إذ يطرح فعن الجسد في عفوانه المتنوع

يذبح النص حلاً لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يعن للجسد تمرده على «ثقافة الكنيسة» وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الاعلاء من شأنه، وما أن يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويوجد نفسه في مراع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تموت التجارب وتعددت، فالعلم يقوده في نهاية المطاف إلى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمير في تضاعفها أقصاء للجسد، وهناك في جبل اسمه امرأة، يقال له «جبل مره» تقوده العتبات، عذراوات الطبيعة،

في الحرب الذي كان قد ضيعه، وعمل سلف ذلك الجبل يمارس فعله الاسمائي: الحب وانكسبه

هناك سريان الروائيين، يمكن انفسهم إليهم، بوصفهم نصين يتكاثران فعلا العرف اميروث الذي يرى في وصف القصة لدائية قصية اعتدريه تتصل بلعن رمزي وهو استرجاع تكون الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت علمه الذات في رحلة تروجه الرمني، وذلك ما سيق عليه في العقره الآتية استنادا الى نجيب محفوظ وحنا مينه

## ٥ - الأصداء الذاتية وبقايا الصور:

في «أصداء السيرة الذاتية»<sup>(١١)</sup> يقترح نجيب محفوظ نمطا جديدا من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب المدرج التاريخي، ويحتفي ابعد الذاتي الذي تمثلته تقليديا في السيرة الذاتية الشخصيرة الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتأثر عناصر السياق الذي يتكلم والوقائع والأحداث، وذلك يقضي ان تشطي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشطي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن عنوان «أصداء السيرة الذاتية» يدفع القاريء الى اصطلاح أفق انتظار يخص بأنه ستعرف الى نذ من التحارب والموقف والآثر المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنواين وتوجيهاته وجملة الاشهرات التي يتضمنها النص، الى نوحة يصعب فيها احراق للحب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شابه هب شابه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، ينحأ الى الموارنة والزمير والايحاء، ولا يمين الى التقرير والاحابة، ومعلوم ان شخص التحيد، والنعمية على البعد الذاتي الرقعة يبعد فن السيرة لدائية عن أهم قواعد، وهي استثمار تجربة شخص ما وعرضها سرديا، وهنا ينبغي ان يثير كلمة «أصداء» الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة، اذ هي من جهة أولى تحقف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية ولكن هذا لا يعني أنها لا ترحي بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية يربها تمارس فصلا رمزيا بين ما يمكن توقعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة، وفي الآخر فإن ما ينتظره القاريء هي «أصداء» لوقائع، وليس الوقائع ذاتها وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثا من لدرجة الذاتية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى، أنه مفهوم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاحتيار عايه في الأهمية لأنه يبعد تباذعا وتعرضا دحل النسيج الدلالي للنص، فابوجه الأولى لذلك لتعارض بنجه ان النص متصل بوقائع حياة المؤلف وعنه سقريء كامل احق في تلقي النص باعتباره سيرة

داية غير مباشرة اتم جملة أصداء، والوجه الثاني ينجه الى دفع لنص الى مصمار التخيل الروائي الذي لبحيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه

إنه نص «أصداء السيرة» يتعذى عن هذه التعارضات الدلالة، ويتطلق بوصفه نصا سرديا في محار خيالي ذاتي خصص، ان كلا من التجوية والتخيل ترودان النص بإمكانات ابخانة كثيرة، لأن التناقد فمه مفتوح على معدين أساسيين هما السيرة الذاتية والتخييل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح «السيرة الروائية» سيطبق عليه، وبغير عن سلسلة الامشاج التي مركب منها

يتكون متن النص من ٢٢٥ ققرة مرقمة، ولا تحصى تلك الفقرات الى علامات سردية أو منطقية أو سنية، اما بأي تعديف دون سردية، بحيث إن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المداخ انتامي التجريدي سيكون حاصبا يطل محل السياق المتخرج، وبسبب كل هذا تفصل أن نصطلح على تلك الفقرات بـ«الشذرات» مستحصرين في الدهن «الشذرات الفلسفة» التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في انفسور لقديم فنك الشذرات كست في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحيانا شكلا عمليا محسوسا، وأحيانا شكلا تجريديا مطلقا، ومن جانبها، حيث حملته من الآراء والمواقف والأطباعات والتجارب والروى وواقع الحال فإن «شذرات» نجيب محفوظ تكلمين كس هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحي الملموس الى المحرر، هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص قبل الشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلصح الى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجع ان الاشارة تتخص بثورة ١٩١٩ في مصر التي بالمقدرة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجح أن المؤلف بقصده في استغلال النص، وما إن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي، لكن دور التعالي على الأحداث الملموسة التي منها دكرات متقطعة عن زيارات عاطفية ونقلات وحولات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية، وكلها تقبها في قراءة «الشذرات» تريد شحنة تجريد، وفي لشذرة العاشر» يرد على لسان الحكيم - وهو صديق الراوي - قوله «ما الحب الا تدريب ينتقم به ذور اسط من الوصلين» وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم «قسوة الذاكرة بنجل في لتذكر كما تنجى في النسيان» وبغيب الحكيم، فبما تكون السرد مباشرة بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هت وهناك الا ان انشدره رقم (١٢٠) يحمل عنوانا لافتا للبطر «عبد ربه الثاني» وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الياقيات،



سنتكون قد فعلت بعض أمر دف برعم أنها كاس لا مرن في الصفحات الأولى من سفر النيه الذي عدشمه<sup>(١٤)</sup>.

ما اصطاح عليه حنا مينه به «سفر التيه» هو الذي سيكون مادة «بقايا صور». ومن الواضح أن الراوي لدى بعد الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي يعبرو ذلك القشر والضياع والتخبط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في «الخز الحائي» فحين تعرف في نص محمد شكري صورة الأب لجرح الذي قتل ابنه الصغير ورحمة الراوي الصريحة في الاستقام، فإن الراوي في «بقيا صور» لا تتردد أحياناً في المص من عذر لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير «الثالوث المصنعي» أن «يشرب حيث يمشي له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في لعلاء أو الحمامة تاركاً نفسه وسامعه لرحمة المارة والعائشي والمحوريين»<sup>(١٥)</sup>، وبما أن الراوي يحمل أثناء كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في «الخز الحائي» لا يتقصد أن يقود أسرته إلى تلك فهو «يرحل وكله قصد أن يعود كما رحل موارس كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تمامهما، لكنه بنفس القصد، والأصح بونه ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس زوجاً ولا أب يعيش في أي مكان كما في كل مكان، يسكر ويسم، كما لو أنه في بيته وكما لو أنه بلا بيت، ينسى طوال حياته، ما كان يقبل عليه بفقد، بطريقة ما، ذاكرته، فيما فقدان الشعور بالسيادة؛ لئلا كم كان يحيا الشعور بمسؤولية نفسه»<sup>(١٦)</sup>. ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي أساسية له، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له على غرار صورة الأب في «الخز الحائي» التي تنتمي في «أشطاره» وتصبح هاجساً مقلداً للراوي، وعلى هذا فإنه قرب خداسة النص تقريب، يعود لتقصية موقفه للمهاجر دوامي لا غفر للراوي كثيراً من الأدب الذي ألحقه بهذا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها، ولست ألوم على شقيقه المرضي، ما دم ليس مسؤولاً عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يعرق تعاسات سيئه، لكنني كطقل، ما كنت قادراً على فهم ذلك، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي، ثم صار الاحتجاج أما وعرف وعحرأ في أن،<sup>(١٧)</sup>

في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سوك الأب في سياق إشقاء لعام الذي ضرب الأسرة كالأعصار المدمر، فالراوي هذا لا يطور موقفاً عدوياً لا يريد أن يكون قضيماً مصاباً للأب كما هو الحال في نص محمد شكري هذا الأمر بعد ذاته يدفعه لتحقيق العبه عن كاهل

الأب الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمراً مهماً، فالتراسل يتركز بين الطفل - الراوي وأمه وأخوانه، أن شقاء الأم، بفعل وجودها مع الطفل، وحريتها وعطفها وترددتها ومهادنتها وحسن طوبها إلى جانب كونها ذخيرة حكيات، تسأثر كثيراً باهتمام الطفل وهو يروي، إلى معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي بصلب بالأم المعبدة لا غرابة أن يظهر اهتمام حنا مينه في مقدمة النص «إلى مرياما ميعانيل وكور، أمي»، الأهمه مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشبعة تنسج أهمية الأهمه ووطيعة

يتميز الراوي في «بقايا صور» بأنه راو إندماجي، لا يجعل من لحيته هاجساً يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لتضمير لتكلم في السرد الروائي العربي، يحتمل وتظهر صيغة واحدة فقط من صيغة وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع وهذا أمر به دلالة، فالراوي لا يعني بذاته، إنما بصرف اهتمامه في تصوير أسرته أنه بدو في كسار الأسرة، ويتحدث باسمها، ويسعيد تجميعها بعيداً عن أي نزوع برجسي، «به لا يشكل بدا «صور» أساليب في تلك التجربة، لا يلق على أفعاله إلا في أقل درجة، لا يعني بتجربته الفلسفة والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لداته، أنه غير ميل بتخليق لأنه لم يبيع موحلة يمكنه من ذلك، تعرض أفعال لا حرس وتجاربهم في مواقفهم على شاشته ذاكرته بوصفها «بقيا صور» في «غالب لا يميل حنا مينه إلى إسقاط وعيه لدلي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعاً لتخليق، والإسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، إنما بشغافة عابرة، من ذلك مثلاً إشارته الموجهة لموضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يحقق كرهه للتهتك الجنسي و«مقت معرفته بعد أدت لأشياء شامرية، سامية دائمة لا يدافع أخلاقياً مترس بل لمفعول رومانتيكية شغافة حسنت عليها رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شعبه ممارسه سادية رهيعة ونعصب حتى انصراح، أن تنحط هذه ممارسة فتصبح ابتدئية كريمة»<sup>(١٨)</sup> وهذا يعبر حنا مينه وجهة نظره الواعة بهذا الموقف، ويبدو تغليب موضوع الجنس واستيعاده وكأنه نوع من الامتناع للاحتفاء به كما ظهر في «بيضة النعامة» و«الخز الحائي» و«أشطار»

وبالنسبة إلى أسى في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشئ، لأن أحد لا يقبل أن يستخدسه كما حصل بشقيقاته اللواتي عملن خادماً، الإحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي يقر أنه تعلم على حساب جبهن، يقول

«كتب اقتاب من حسد أحوالتي، من صفولتهم، من حريتهم، وانني تعلمت القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية لوحيدة من جهلهم، وظني أنهم سيقرأون هذه الكلمات أسداً، «بين أمسات، ولأن أحداً لم يتطوع كي يقرأه لهم»<sup>١٠</sup>

إن مثل هذه الاشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه. هذا أمر قد يفسر لنا أيضاً عزوفه عن تسلط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كذلك استهجاناً لا يرغب بالاعلان عن فرديته.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولا يوجد ميل للعودة إلى الوقوف على أحداث تناورها سباق وقوع الأحداث، ولا لاستباق أحداث لم تقع بعد، إلا في حالات نادرة، لا يحلحل ذلك النظام المتدرج وهذا النسق التقليدي الناشئ في السيرة الذاتية والرواية يرافق الصابع الانسيابي والجري والمهائن للشخصيات الأساسية في النص، ذلك من الشخصيات عموماً مستكينة ومسوقة بإرادة قسرية، وكان اخلاق الصبي لم يتدخل في صبيعتها، الأب في غيابه وحضوره، في خسائره المتلاحقة، وإيماله ولا أبا ليقته، والام في استكانتها وميولها الأمر الواسع وعطفا حتى على الإرامل من عشيقت زوجها، الأخوات الصغار، والعمالة، والطفل «سدي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة عفاشهم تسيرهم حيث شاءت، مرة إلى أعمال السحرة، وأخرى إلى التشرد والضيق والجوع والازدحام، وهذا الأمر «هزينة» تخرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فعلة في تقابلها ومرجلها ورغباتها وشغقتها وبهاية حياتها التي اختارتها لتغير كل التي رادت والتواطؤات القائمة في مجتمع البصر، وبسبب ذلك تقرر أسيرة الراوي الهجرة إلى المدينة حيث يختتم هذا الجزء من أسيرة الروائية ومن الواضح أن الأرملة — لغزية — يفعلها الذي تقتل فيه ستغفر كل نظم العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على «صور» أخرى تعرض في بصوح لاحقة.

يذبح الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان من النص، أولهما ما يروي إليه وما يسمعه من حلال وسطاء، وماتصيفه محيله إلى ذلك وبخاصة مروييت الأم الخرافية والأسطورية واديبية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانب كبيراً من الفصول الأولى من النص. وتظهر مروييات الأم وكأهم مغالبة للقهر والادلال، ومعانيل للأخفاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك أن الأم أحياناً تمضي في مروييتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الوعد، وسط رمهزير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبناء أوى، وصريز الرياح وانعواصف

لمطريرة اد اسجوع والخوف والتمفر، تبدأ الأم حكاياتها، إنها مدفوعة بإحساس دفين لإعادة التوازن إلى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبدل جهداً في حملها عن السهر. تغريتنا «الليلة سأحكي لكم عن الشاطر حسن» ومنذ هبوط الليل يغلق الباب، وتضع وراءه جذع شجرة التوتوه وبعد أن تتناول ماسيا من طعام تجلس الوالدة على حصر أمام الموقد وتحن حولها وتشرع في سرد حكاياتها كتابعها الأسماء، اشقيقات يمازلن ذلك وعلى صوت المصير، ووجه النار، وعام الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بالتأويب، ثم تطبق الجفون، وفي منتصف الحكاية تكون قد نمت، ومجددتها يحكي لنفسها كانت مبهمة، يبدوننا بالأحكي لنا شيئاً بعد الليلة، فنبثق عيوناً، يلتقط عيونه أو عبرتيه ويهدف يتوى رأس على الكتف، ثم أقرو، ثم أحر، ومن جديد، تكتشف أما نمنا، وأنها تعكي لنفسها، كان سهرنا معها يعلمها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يممضي عبر الحقوق، يزار مع الريح، يمدس في امطر «لظمة وبرحف صمت كالهلل فلتقطه حواسها، وتثبث محفلة، موهقة في كل لحظة إن تسمع نقيا في الجدار أو طرقا على باب»<sup>١١</sup>

هذه المروييات بشكل تحيرة سرية في ذاكرة الراوي، يعمد، قيب، تنهب حياه، نقره إلى عالم امرأة الأم، وتعدده عبر عالم الوحش. الأب يحد نفسه مدمع في أسرته الانثوية الذي يشكل حضور الأب فيها مظهراً طارئاً وزائلاً وغير مدغل، فقد كان منذ البدء «الطفر اوحيد والأثر في العائلة»، الراوي لا يظهر أبداً تمرداً من أي نوع ما، هناك «استعداد كامل لكل استوترات التي ترافق نشأة النفس الذكر، إن مصادر تحيلاته انثوية، والاطر الأسري الذي يحتويه مسائي، والأفق انعام لحياته متأثر في هذا المناخ، وهو يقبل كل ذلك بوصفه قدراً لا شال له به، أما المكون الثاني من النص، فالمشاهدات والملاحظات والتجارب الأسرية البسيطة التي يستأثر بهاها الراوي، وهي وقديت تتضد متسلسة وتتظم في إطار الارتجال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب لوقائعي فيها واضح، بها توثيق لتجربة الكلية بالأسرة، واعطاء تلك التجربة بعداً واقعياً وحقيقياً، وتندرج في هذا انسيابي تنقل الأسرة بين السويديّة والادبية والاسكندرونية والفري التي تمر بها العائلة أو تستوطنها بعض الوقت، وتصحح تاريخ ولادة الراوي ومسقط رأسه، وأعمال الأب الخاسرة وتهوراته، وعمل أخواته خادمت، وأفعال الراوي الصغر والعامة الدنيئة وكل ذلك يقوم على خلقه من انصراعات والأزمات الاجتماعية بين العلائق انقراء والاسياد الذين بالأرض والمال وبسطه وفي المستنقع، وه اعطاه يستكمل حنا مينة سيرة

الروائية ، لا تفتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في «مقاييس صوره».

## ٦ - إمكانات متنوعة : التخيل والتذكر

توصف السيرة الروائية الامكاتب المتنوعة واللاتهنية التي تقدمها أحيانا السيرة والرواية، فهي «خلسات الكرى» يقدم جمال الغيطاني تنويعا مقربا يدمج بين اسيرة والرواية ولكنه دمج يذكر دائما بالأصول والموارد التي تتركب منها متن النص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مشار اهتمامه، ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التحليل الروائية . والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، انه يذهب مجارب ومشاهدات وعلاقات، يكون الطرق

الأحرر فيها امرأة، منكت عليه أحاسيسه وجذبه الى مدارها، وتغطي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها الا سيق واحد هو ذهنه واحساسه بالياغثة بلزاء بسوء يحرق حصوره من سكوت، بسوة يتعالى على الزمن والتاريخ والمكان نسوة يتصلن بسلالته رفيعة الجمال الذي يبعث النعوس والعمرة. ومزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات بين الأماني والترفعات، بين ما كان وما كان ينبغي أن يكون، وإذا انتظمت تجاربه في حيد متلج فإن النص يصبح سيرة موضوعها



الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة .. مكتفيا في الغالب بالوصف ولذاته، ويؤرقه الأفعال المؤجلة، يتمزق الراوي - المؤلف بين ما تحقق، وما كان ينبغي تحقيقه، ومحور مدونته كما يقول - أن يقص ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته<sup>(١١)</sup>.

نساء يظهرن فجأة في الطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد، أو يتكئ على النوافذ، أو يتهادين عاشقانه في طليطة، والقاهرة، وممرقند ويقداد، واسطنبول، وموريليا، وموسكو،

وحيثما يظهرن يتعلق بون الراوي الذي يؤخذ بحصورهن فيوقف مسلسل الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تدخلة الحالة مورا في ذهنه عجيب، تشغله التكوينات الجسدية، يدق في التفاصيل، يستعين بحبرته كمتخصص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحول التكوين الأنثوي الى منظو تتفاعل فيه الألوان والأصواء، مهرجان مفعم بملم المنعة واللذة والشوق والتحنن. وهما ينظم الوصف، فيما يستأثر الأخبر السري بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملايسات اللقاء وظروبه ولرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، انه كثيرا ما يصرح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التعمسي الى الفعل، ويلجأ في مرات قليلة الى ربط حالات ذهنه ببعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى، ومع أن النص يقطع اي عنوانات معبرة عن حالات أو نساء معينين، فإن وجود الراوي المؤلف واضح، إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا مواربة ولا تنكر، فهو يشير الى كتبه، كلما وجد ذلك ضروريا، فالتجارب التي لا يتمهل بوصفها، يميل عليها في كتبه السانقة وأحيانا يعد انه سيعود إليها في مدونات أخرى، وكل تجربة تتراجع حين بعدها الرغبة انصبي المتصجر

وبعدها التأملي الصوري، مسار الرغبة يقتضي غابا بنهيه مقولة، فيما يتفتح مسار التأمل، فيتحول النص الى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دوائرها فتكاد تغرق كل شيء، أن مؤلف ماحود بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف ولانساءات والانعطافات، وعينه المبصرة لسافة تقلب الأشياء وتشرحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تحصى، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمحيلة، بها من بليغة مطلعة حادة، انها عكار الجسد الأعصى ودليله، عين مدبرة فاحشة، تمارس فجورها ويصرح به، لكنها تعجب فعل الجسد وتدمر رغبانه هي تقوده الى

عذاب دائم ، وفيما للتدافع الابصار، يترنح هو تحت ضربات الرعية

تظل معظم عناصر النص مكشكة ، فالدولف لا يسعى إلى إنشاء نص محكوم بوحدة لوقائع وأطرها الزمانية والمكانية، انه هو الشخصية – المرأة وفيه تنعكس صور النساء ، وعليه تتطبع بصماتهن، انه العنصر الوحيد الثابت في النص، وكل شيء يتغير، الأزمنة تتضارب وتتداخل، والامكنة تتعدد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة تقرأ صورها كأنها طيف، وتحمل أخرى ويتوارر حضورهن ، فيصبح المؤلف طرسا تكتب كل لحظة مهن عليه تعويذتها وبهاها وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض - تجربة تكتب فوق أخرى تمحوها وتعيد إنتاجها ، ويسبب كل هذا تشكل هوية النص، بوصف سيرة روائية تحصر أن تكون مكونا جديدا، لكنها تحصر أيضا أن تحصر بتوصلها مع لسيرة ومع الرواية ، ومع حرص القبطاني الذي لا يخفى على توثيق تجاربه وملاحظاته وتحديد الأبعاد الزمانية والمكانية لها، فلن التخيل السردى ينشط أحيانا متدفقا ليصوغ تلك التجارب صوغا روائيا ، لكن هذا النشاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية يظهر موضوع أكثر في نصوص أخرى، منها ما نجته على سبيل المثال في بعض نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي

فلي «خطوط الطور ... بخطوط العرض» (٢٠) يقدم عبدالرحمن مجيد الربيعي نوبعا سرديا يستثمر جامبا من السيرة الذاتية في إطار روائي ، ومجس متن النص يتكون من الوصف المسجج لشاة الشخصية الأساسية «غيث داود» وتكونه اجسدي والنفائي، ويصحب التركيب عن نجاريه الجنسية مع مجموعة كبيرة من النساء، ولكن ذلك يرتب ضمن حط سيرته الذاتية، فالسجارب المذكورة تهدف إلى استكشاف الأوجه المتعددة لغيث داود ومعظمها يثبت في وعيه كمداعيات تتصل بميانه التي تشهد ثلاث محطات رئيسية : العراق، لبنان، وبرس وبدو الشخصيات المسائية التي تنوع عن تلك للبنان ، وكأنها مؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داود، إيهن خرات انتظمين في عقد حياته، بهن قضاء جوانب تلك الحياة ولا يؤدبن وظيفة فنية غير كونهن يظهرن في النص مرتبطات بقيات المفهوم بجسده أولا ويطوره الفكري ثانيا، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشره معه، فهو المركز وكل للعناصر الفنية الأخرى تنور في ملكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها به، وتبدو المطابقة واضحة على

الرغم مما يحدثه التخيل السردى من تمزيق – بين الراوي والمؤلف ، بين غياث داود وكاتب النص، والأشادت التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحيث تبرهن على ذلك على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخيل في النص، فالمؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية ، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيل وحاجاته ولوازمه، وهذا يقضي إلى القول أن «خطوط اصول ... خطوط العرض» في خطها اعلم، ومنكها الفتى ساعترها رومة تولي الاهتمام لشخصية لها مواقع مهيمن في «النص» هي سيرة روائية ، توظف امكانات السرد الروائي في إثراء عالمها ، من ذلك تتكر المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتدور لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يعكس البرهنة على بعدها الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب أحداث النص ، يظهر السيرة المتدوجة لغيث داود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي ، على أن هناك بصوصا أخرى مدفع بالحوالات الفكرية بشخصيات الرئيسية فيها إلى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، وإيهال القيم، فالنص ، من خلال الوقوف على النحرة الذاتية للمؤلف واستثمرها، يسلط صورا ساطعا على المنغرات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يتدرج هو الآخر في «ساق دمج الذاتي بدو موضوعي ، كما نجد ذلك لتطلق عند بهاء طاهر في «الحب في المنفى» (٢١) أكثر تنوعا وشمولا فالنص يتصور حول شخصية تميل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيدا عن بلاده ، ولكن النص يتجاوز المعد الذاتي المباشر إلى تقديم سيرة روائية ناتئة فكمرة ضمن طر شامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات ، ثم كدمج في مسر الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان ، وبفجر النص سلسلة الانهيارات والاضطرابات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استمعت عن بلاده بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعية الثقافية التي اعتصنت نشاته، وهناك في الخفى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري تلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب بكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أول الحب الذي يعصف بالطل ، ومن جهة ثامة الانكسار الداخلي الذي ساهمه بسبب انهيار كل المثل والقسم التي كان يؤمن بها، مما يقضي إلى حرب أهلية مريرة تقضح كل الانهالات التي عاشرها البطل ، وكانت في وقت ما بالمسية له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها، يحول هذه التمرقات تحتشد الوقائع

فتضيء لنا الأزمة الفكرية والأخلاقية للبطل الذي وجد أن لأحداث تنحه به إلى غير ما كان يريد، ويقوده إلى حيث لا يوقع. وهنا تندغم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام ميالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم نهيارها دفعة واحدة مخلقة احساساً مرأبلياً وأصمياً والخيرة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حلاً فردياً لمواجهة أزمة البطل التي تقصل بتربيته السياسية، والفكرية، ومن الواضح أن المؤلف يربط بين خسائره الشخصية والخسائر الرمزية لبلاده، على جميع الأصعدة، ويعد التخييل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون دائماً أحياناً إلى أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة لشخصية، لكنه يأخذ طابعاً حيادياً، وربما وثائقياً حينما يصرف إلى عرض الإطار العام الذي تقترب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الاطار هو اسراري - الشخصية - المؤلف الذي تصوف تجاريه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهى معه، وتوجهه ليكون جزءاً متصلاً بتلك الشخصية التي تنغمس في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي القرية حيث تعيش، وهكذا يلاحظ أن هذه النصوص بتنوعياتها اخصيه، تستفيد من كل الكشوفات التي توصلت إليها السيرة الذاتية واسرارية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصاً خاصة ومتميزة عن تلك الأنواع المعروفة.

## ٧ - أفاق واستنتاجات

في السيرة الروائية تظهر الذات القرية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والكونيات السردية تقصل بتلك الذات، ومع أن درجات الاتصال تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكن الحديث عن انفصال، إن أقصى ما يتدرج تحت مقولة الانفصال، هو «الأصداء» التي يترجمها نجيب محفوظ، قاصداً بذلك أن العلاقات بين الذات ومكونات النص تقترب على نحو غير مباشر، على أنه هنا يظهر فاعل التخييل، فتقع مزاجية ابداعيه بين الواقعي والتخييلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في «ضفاء» طابع فني عن العلاقة المذكورة، إن ذلك الانفصال الرمزي تقرر اختيارات الراوي - المؤلف الذي يبدي أحياناً رغبة واضحة في التكرار وراء اسم ما، أو بتفاهل عمداً عن ذكر اسمه الصريح مكتفياً بضمير «الأناء» بيد أن ذلك لا يطرد، فكثير من النصوص تحدر عن أشهر الاسم الحقيقي

لراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو أن إستراتيجية اظهار الاسم الصريح وأخفائه، تترتب في ضوء علاقات المؤلف بمصه من جهة وعلاقاته بمحيطه الخارجي من جهة أخرى، فكما كان حرص المؤلف واضحاً في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رغبته لا تعفى في التصریح باسمه، وما إن يرغب - لأسباب خاصة به - في التمويه إلا ويلجأ إلى إشارات رمزية تحيى عليه يكون ضمير المتكلم، بقدرته الإيهامية العالية في السرد الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية، ينوب هذا الضمير عن لسان المؤلف الحديث بالنيابة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبعاد والتخفي والتقليل والتكثير يظهر المؤلف حسب أفعاله أخرى، الضمائر الغائبة، أو المخاطبة، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفيات بناء المادة النصية، مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتدريج، يظهر ذلك في «الخبر الطائي» و«السطر» و«بقايا صور» ومرة يصار إلى تمزيق نظام التتابع، واستبداله بنظام التدخل كما يتجلى الأمر في «أصداء السيرة الذاتية» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول» «خطوط العرض» و«جلسات الكرى» و«الحب في المنفى».

كما يلاحظ أن السيرة الروائية تعتقي بالجسد، وتشغل به بوصفه مصراً هيمتاً يحتاج إلى الاكتشاف المتواصل، يصار غالباً إلى الاقتران عما يواجهه الجسد من أحداثات وانكسارات وعطالة، وحيف يتاح له أن يعبر عن خلعاته ونطعانه، فإنه يغمس في اللذة والمتعة، كغموص عن خلوص قبمته، في ثقافة تقضي «لذاته» وراء العجب السرية، وتستجده، وتقرض عليه أن يمارس أفعاله في مدأى من العيون الاحتماء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواضعات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمع، يظهر هذا في «الفيز الطائي» و«السطر» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول» «خطوط العرض» ويظهر ولكن يتنوع بنطوي على نوع من اللوابة، في «جلسات الكرى» و«الحب في المنفى» أما في «أصداء السيرة الذاتية» و«بقايا صور» فلا يستأثر الجسد بالاهتمام، الجسد كائن مجهول لا يراد البحث عن هويته ومشكلته، في نصوص شكرى ومسعد والريبعي، تتمحور الأحداث حول سيرة لجسد، يراد له أن يتنوع شرعيته ومصوره، فيكون موضوعاً للبحث والاكتشاف، ولجانباً الأشهر والباطة

أما محفوظ وعينة فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعني مرحلة التكوين وتشكيل المنظورات الفكرية الذاتية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية<sup>(٢٢)</sup>، وهذا الموقف من الجسد يحفل برؤيتين، ويتصلان بأصلين، فالأدب لسردي في الثقافة العربية لعب وبراءة على شائبة التخفي والتستر من جهة، والتصریح والكشف من جهة ثانية. على أن حرية الجسد، في بعض بصرى السيرة الروائية تتوافق مع الكتابة، يصبح الجنس نوعاً من الكتابة على جسد الآخر، فالحب والكتابة فعلاً ينتهكان منظومة القيم عند شكري ومساعد - تكون الطبيعة أبكر مكاناً مناسباً لكليهما، ذلك نوع من هجاء الثقافة مخرومة في متنها، ولكن هذا لا يطرد دوماً أنما يحرص على التنوع، ففي نص آخر، لا يخفي صلتها بكل من السيرة والرواية، يقوم عبده وازن في «حديقة الحواس»<sup>(٢٣)</sup> بمعارضة مضادة. الحب والكتابة فعلاً محرمان يتمان بسرية في غرف مظلمة رطبة معزولة، فيما يهرب شكري ومساعد إلى لطيفة في هبة لا يحق لنفاذ استيعابية يحتج عبده وازن مختبئ في غرف مسية وسط ضياء سوداوي مخلق ومتأزم وعيثي، كل يحجب بأسلوبه.

تثير مشكلة ترتب المادة للسيرة إلى طوئ عرقها، وكيفيات ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إصاليته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والقارية كالمذكرات والملاحظات والاطلعات واليوميات والمستندات الشخصية، موضوع هاماً يتعلق بالانتماء الجنسي والنوع السيرة الروائية، ولقد أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تهجين سردي، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول، لذلك أن انتصوص التي وقفنا عليها لم نزل غامضة الانتماء والهوية وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية «الحيز الحافي» التي ورد فيها تأكيد واضح على أنها «سيرة ذاتية وراثية» فإن كل النصوص الأخرى التي كانت موضوع التحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات، بما فيها الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري «الشعار»، ومع أن هذالك أشارت لا تقبل الميس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أي تأكيدات نصية ترد في تضاعف استون، بشأن نصوصهم ليست روايات محض، فإن البحث عن تسمية، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الإسام موضوع الاتفاق على مصطلح معين من الطبيعة التركيبية

لهذه النصوص، ويتبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأموع الأدبية، ذلك أي الممارسات النصية تظهر أولاً، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه، وقبل وضوح القواعد العامة وشبائنها الفني، وما أن تتكاثرت النصوص إلا وتدرج ضمن نوع جديد، يستعم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب «سيرة روائية» يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع الجديد، ويقرر نوع الصلة مع الموارد التي تصدر عنها، إنها فيما يخص أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتحبي ويرتب علاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بالامتداد محدد إلى أي منهما، وأنه فيما يتخص بأشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات متجزئة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخها، وأخيراً فيما يتعلق بالأسول فإن المصطلح، يربط هذه الممارسات النصية بصلة تسب واضحة منوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب

#### الهوامش

- ١ - تريب، ر. هودروف، السيرة، ترجمة شكري، بيروت ورجاء سلام، دار الميضاء، بولان، ١٩٩٠ ص ٥١
- ٢ - جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاسمي، عباد مؤسلة تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢ ص ١٨٩
- ٣ - م. ن. ص ١٩٩ - ٢٠٥
- ٤ - تريب، توجوه، السيرة الذاتية، ترجمه عمر طر، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ ص ٢٢
- ٥ - م. ن. ص ٢٩ - ٤٠
- ٦ - محمد شكري، الغير الحافي، لندن، دار الساقي، ١٩٩٣
- ٧ - محمد شكري، الشعار، لندن، دار الساقي، ١٩٩٤
- ٨ - م. ن. ص ٩٤
- ٩ - رؤوف مساعد، بيضة المعاصاة للنس، رياض الريس للنشر، ١٩٩٤
- ١٠ - م. ن. ص ١٣
- ١١ - نجيب محفوظ، اصدااء السيرة الذاتية، نشرت سلسلة في جريدة أخبار الأنس عام ١٩٩٦
- ١٢ - حنا ميلة، بلايب هور، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٢٤ - ٢٢
- ١٣ - م. ن. ص ١١٠
- ١٤ - م. ن. ص ١١١
- ١٥ - م. ن. ص ٣٦٨ - ٣٦٩
- ١٦ - م. ن. ص ٣٧٢
- ١٧ - م. ن. ص ٣٤٧
- ١٨ - م. ن. ص ١٠
- ١٩ - جمال الفيضاني، جلسات الذكرى، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦ ص ١٢
- ٢٠ - عبد الرحمن مجيد الربيعي، خطوط العول، خطوط العرض، تونس، دار انبار، ١٩٩٣
- ٢١ - بهاء طاهر، الحب في المنفى، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٥
- ٢٢ - عباد إسماعيل، السيرة العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ ص ١٢٦
- ٢٣ - عبده وازن، حديقة الحواس، بيروت، دار الجديد، ١٩٩٢

## السيرة الروائية

### إشكالية النوع والتهجين السردي

(الجزء الثاني)

عبدالله إبراهيم

#### 1- إمكانات متنوعة : التخيل والتكرار

توظف السيرة الروائية لإمكانات متنوعة واللاهائية التي تقدمها أحيانا السيرة و الرواية، ففي "جلسات الكرى" (1) يقدم جمال العبطاني ترويعاً متفرداً يدمج بين السيرة والرواية، ولكنه دمج يسدّ كراً دائماً بالأصول والموارد التي تركت منها من نص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون منار اهتمامه، ولا يريد لها أن تدوب في سطوة التحيل الروائية. والعبطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، إنه يتنحى عن تجارب ومشاهدات وعلاقات، يكون الطرف الآخر فيها امرأة، منكتة عليه أحاسيسه وجذبه إلى مدارها، وتعطي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها إلا سياق واحد هو ذهنه وإحساسه بالمباغلة بآراء نسوة يحترق خصوصه في سكونه، (السيرة بتعدين على الرمن والتاريخ والمكان، نسوة يتنصنر بسلالة ربيعة: الجمال الذي يبعث الدهون، خيره ويمرر العطش بين سقائح والرغبات، وبين الأمان والتوقعات، وبين ما كان وما كان يعني أن يكون، وإذا انتظمت تجاربه في خيط متدرج فإن النص يصح سيرة موضوعها الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيد العبطاني ترتيب علاقته بالمرأة مكتفياً في الغالب بالوصف ومداته، وتورقه الأفعال المؤجلة، فيتمرق الراوي المؤلف بين ما تحقق، وما كان ينبغي تحقيقه، وبحور مدونه كما يقول: أن يقص ما تحكى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته (2).

في هذه السيرة الروائية ثمة نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأرقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد، أو يتكشعن على النوافذ، أو يتهادين ماشيات، في طليطلة، والقاهرة، وسمرقند وبعداد، واسطنبول، وموريتانيا، وموسكو، وحشما يظهرن يتعلق من لراوي الذي يؤخذ محصورهن، فيوقف مسار الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تُدخله الحالة فوراً في دهول عجيب، فتشغله التكوينات الحسية، يدق في التفاصيل، ويستعين بحبرته كمتخصص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحول التكوين الأشوي إلى منظر معمم بعالم انتعة

واللذة والشوق، وهنا يشط الوصف، فيما يستأثر الإخبار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملاحظات اللقاء، وطروقه، والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، إنه كثيراً ما يصريح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التعمي إلى الفعل، ويلجأ في مرات قليلة إلى ربط حالات ذهوله ببعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى، ومع أن النص يُقَطِّع إلى عنوانات معبرة عن حالات أو ساء ببعض، فإن وجود الراوي- المؤلف واضح، إنه جمال العيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا مواربة ولا تنكّر، فهو يشير إلى كتبه، كلما وجد ذلك ضرورياً، والحارب التي لا يتمهل بوصفها، يحيل عليها في كتبه السابقة، وأحياناً يعدّ أنه سيعود إليها في مدونات أخرى، كل تجربة تتأرجح بين بعدها الرعبوي الحسي المتفجر وبعدها التأملي الصوفي، مسار الرغبة ينتهي عدلباً بنهية مقفلة، فيما يفتح مسار التأمل، فيتحوّل النص إلى مساجاة داخلية شماعة تتوسع دوائرها فتكاد تعرف كل شيء، فالمؤلف مأجود بالتفاصيل والتكويرات والتشكيلات والأصناف والانعكاسات والانعطافات، وعينه المصرة المدققة تقلّب الأشياء وتشرّحها وتعيد تكويرها بمهارة لا تخفى، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمخيلة، إنها عين بليغة متطّعة حاذقة، وهي عكار الجسد الأعمى ودليبه، عن مدرته وحشه. ثمرس فحوره ويصرّح به، لكنها تخجّب فعل الجسد وتندّم رعباته، لأنها تقوده إلى عذاب دئم، وفيما يمدّ هي بفعل الإنصاف، يرتفع هو تحت صريراته الرغبة.

تظل معظم عناصر النص ممكنة. فالنص لا يسعى إلى إنشاء نص معكوم بوحدة الوقائع وأطرها الرمائية والمكانية، به هو استقصيه-المراد، وفيه يعكس صور النساء، وعليه تطبع بصماتهن الاتحادية، إنه العصر بوحيد ثابت في النص، وكل شيء يتغير، الأرمه تنصارب وتتداخل، والأممكة تتعدّد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة وتتمرأ صورها كأنها طيف، وتخلّ أخرى، ويتوالت حضورهن، فيصبح المؤلف طرفاً تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذات وهاءها، وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض، تجربة تُكتب فوق أخرى، تمحوها وتعيد إنتاجها، وبسبب كل هذا تتشكّل هوية النص، بوصفه سيرة روائية تخرص على أن تكون مكوناً جديداً، لكنها تخرص أيضاً على أن تصرّح بتواصلها مع السيرة ومسح الرواية، ومسح حرص العيطاني الذي لا يخفى على توثيق تجاربه، وملاحظاته، وتحديد الأبعاد الرمائية والمكانية لها، فإن التحيل السردي يشط أحياناً متدفقاً لبصوغ تلك التجارب صوغاً روائياً، لكن هذا النشاط التخيلي في إعدده صوغ التجربة الذاتية. يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى، منها ما يحده على سبيل المثال في بعض نصوص عند الرحمن مجيد الربيعي، فهي خطوط الطول.. خطوط العرض (3) يقدّم الربيعي نوعاً سردياً يستثمر جانباً من السيرة الذاتية في

إطار روائي، ويحمل من النص يتكوّن من الوصف المتدرج لنشأة الشخصية الأساسية "غياث داوود" وتكوّنه الجسدي والثقافي، ويصبّ التركيز على تجاربه الجسدية مع مجموعة كبيرة من النساء اللواتي مرّرن في مدار حياته، وكلّ ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف إلى استكشاف الأوجه المتعددة لغيث داوود، ومعظمها ينشئ في وعيه كتداعيات تتصل بحياته التي تشهد ثلاث محطات رئيسية: لعراق، لبنان، وتونس ونبدو الشخصيات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان، وكأنها تؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داوود، إنهم حررات انتظم في عقد حياته، هم تضاء جوانب تلك الحياة ولا يؤدي وظيفة فنية غير كونه يظهر في النص مرتبطات بغيث المهوم بحسده أولاً وتطوره الفكري ثانياً، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إما عمر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشرة معه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها به. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم مما يحدثه التخيّل السردية من تمزيق - بين الراوي والمؤلف، بين غياث داوود وكاتب النص، والإشارات التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحث نهر على ذلك. على أن ذلك لا ينبغي أن يخترق أهمية التخيّل في النص، فالمؤلف يستمر خطط العام لسيرته الذاتية، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيّل وحاجاته ولوازمه، وهذا يقضي إلى القول: إن "خطوط الطول" خطوط العرض" في خططها العام، وهيكلها الفني باعتبارها روية تولى الاهتمام لشخصية لها موقع مهيم في النص، هي سيرة روائية، توظف إمكانات السرد الروائي في إثراء عالمها، من ذلك تكرار المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتنوع لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يمكن إزاحة على بعده الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب أطراف النص، يظهر السيرة المتدرجة لغيث داوود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي، على أن هائلت بصورة أخرى تدفع بالتحولات الفكرية للشخصيات الرئيسة فيها إلى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، واتخاذ القيم، فالنص، من خلال الوقوف على التجربة الذاتية للمؤلف واستثمارها، يسلط ضوءاً ساطعاً على المتغيرات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي، كما نجد ذلك المنطلق عند هاء طاهر في "الحب في المفى" (4) أكثر تنوعاً وشمولاً فالنص يتمحور حول شخصية تخيل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيداً عن بلاده، ولكن النص يتجاوز البعد الذاتي المباشر إلى تقديم سيرة روائية ذاتية فكرية ضمن إطار شامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينيات والسبعينيات، ثم تدمج في مسار الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان، ويمجر النص سلسلة

الاهيانات والإحفاقات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أُجهز على المرجعية الثقافية التي احتضنت نشأته، وهالك في الممى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري لتلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب لكثير من الأحداث والمتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الذي يداومه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يؤمن بها، بما يفصلي إلى حرب أهلية مريرة تفضح كل الادعاءات التي عاصرناها البطل، وكانت في وقت ما بالنسبة له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع فتصيء لنا الأرملة الفكرية والأخلاقية لبطل الذي وجد أن الأحداث تتجه به إلى غير ما كان يريد، وتقوده إلى حيث لا يتوقع. وهذا تدعم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم المهادرة دفعية واحدة مختلفة إحساساً مرأً باليأس والضياع والخيرة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حلاً فردياً لمواجهة أرملة البطل التي تتصل بتربيته السياسية، والفكرية. ومن الواضح أن المؤلف يربط بين خسائره الشخصية والخسائر الرمزية بلاده، على جميع الأصعدة، ويلعب التحليل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون ذاتياً أحياناً إلى أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة لشخصية، لكنه يأخذ طابعاً حيادياً، وربما وثائقياً حينما يصرف إلى عرض لإطار لعام الذي ترتب داخله الأحداث، لكن العصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الإطار هو البراوي. شخصي المؤلف الذي تطوف تجاربه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهى معه، وتوجهه ليكون جزءاً متصلاً بتلك الشخصية التي تغمر في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش، وهكذا يلاحظ أن هذه المصوص، بتنوعاتها الخاصة، تستعيد من كل الكشوفات التي توصلت إليها السيرة الذاتية والرواية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصاً خاصة ومنميرة عن تلك الأنواع المعروفة، ولكن السيرة الروائية قد تحو محي آخر في وظيفتها التمثيلية، فتقوم بتمثيل التجربة الفكرية غير السرد، تعبيرا عن رؤية ثقافية، كما يظهر ذلك بوصوح في كتاب "نساء على أجنحة الحلم" لفاطمة المريني.

## 2. التمثيل السردى لعالم الحريم

لم تكف فاطمة المريني عن العمل المصني والمتواصل الذي مثله الكيمية التي قام بها اعطاب في تمثيل عالم المرأة الإسلامية عموماً، والعربية خصوصاً، والمعربية على وجه التحديد، وعملها يتورع بين

بحث استقصائي منهجي يحكم خاص بصورة المرأة في التاريخ، وفي هذا تظهر مهارة في استخلاص عناصر موضوعها، وتعبير تمثيلي ذاتي عن صورتها كأشئ في مجتمع تقليدي، ويشترك كل من البحث والتمثيل معا بهدف تعويم صورة مختلة في ثأيا التاريخ من جهة والواقع من جهة أخرى. وفي كتابها "الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية" (5) تطوّر المريسي حصر أختاد في الخائب المعيب من وعي الثقافة لعربية، وهو المرأة بوصفها كائناً وعلاً اجتماعياً، فهي تفتح كوة إلى عالم المرأة السدي جرى تناسيه، وطُمر في طيات معقّدة من الاحتيال عسى الدت، طيات متكسرة نعتت في رواياتها المرأة بسبب العتمة الدائمة، حيث لا حضور لنزوم، وسعى متقصّد للسيان الذي يأخذ شكل الاختزال والاستبعاد. وكانت في كتاب "الحريم السياسي. النبي والنساء" (6) قد عومت حالة الرسول قل هيممة التصوّر الإقطاعي للإسلام، حالته العمومية كفرد يتواصل مع أسرته في سنأى عن الضيق الأبديولوجي الذي ولّده الإسلام المتأخّر، حيث لم يكن ثمة انفصال بين الفرد وعالمه، ومن هذا المنطور تعصّف فاطمة المرنسي إلى دور النساء في حياة الرسول، بعداً عن التحرير اللاهوتي السدي قام وبصلّب فيما بعد، وترنجل في البحث عن دور المرأة في التاريخ العربي والإسلامي في كتابها "سلطانات منسيات" (7)، وأخيراً تقدّم قراءه لصور حريم في سدي، ومنه حدير لا ليس فيه هن أتم محصون صد حريم؟ (8) وهذا عنوان كتاب آخر لها، لا يخفى التهكم الذي يترشح عبر عنوانه، وبكى ذلك في احضفة يحيل على عالم صار دور المرأة في سدي بورد وضحّة. وفي كل ذلك سمح مريسي على فوق أكثر سعة، بما تلحّ على الفكرة الملتسة حور كعبية لا دماح طبيعي في عام بدو بتحديث نفسه، وتراه منشطاً بين غرب يسعى لتحويل التحديث إلى عمل مستحيل، من خلال تمزيق الأنساق التقليدية لعلاقات التي لا بد لكل تحديث أن يقوم بتعكيكها، ويجمع ذكوري يتعمّد إقصاء نصفه كعوره فاضحة، فاضرة، ومبتورة، ومطمورة، ولكنه نصف مثير لشق ورعة، وهو قطع النساء، وعلى هد فكل من الغرب والذكورية العربية يتبادلان المصالح، ويقهران المرأة، وسدسة الاكيارات المعاصرة في مسلم القسم، يراد لها، احيولة دون نقيل المرأة كآخرو. وفي هاية انطاف تُدفع المرأة إلى الحاشية ليجري تمعيشها ككائن حلق للسيان في طيات الحياة المهملة. كدات يأخذ وجودها معنى واحداً هو "الجسد مادة اللدة وموضوعها. إله جسد يمكن يقنّب على كل جوابه، يعحص باستيهام ذهني، وندرج تفاصيله في سياق الشيق اللعوي، ويعاد إنتاجه كمادة دعائية من أجل استناره رجوله حاملة، تعالي الإحقاق والاكسار في عالمها، فبالع في الادعاء الذكوري، ويأراء هذا الاختلال، وتلك المصادرة لا يحصل توافق طبيعي بين الأجساد، لأنه توافق هس ومصطنع يقوم ذهنياً على الاستباحة والاغتصاب والأناثية.

المرأة التي تعنى بها المربسي هي المرأة في المجتمعات التقليدية، تلك المجتمعات الخاصة لأنساق متماثلة من القيم شبه الثابتة أو الثابتة، وهي المجتمعات والتي تستند في تصوراتها عن نفسها وعن غيرها إلى مرجعيات عقائدية أو عرقية صيقة، والتي تتحكم بها روابط عشائرية أو مذهبية، والتي لم تملح في صوغ تصورات كلية عن حاضرها، فلجأت إلى الماضي في نوع من الانكفاء الذي تفسره باعتباره تمسكاً بالأصالة، وهي المجتمعات الأبوية التي يتصاعد فيها دور الأب المرمزي من الأسرة، وينتهي بالأمه، والتي لم تتحقق فيها الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات، والتي تعتصم هوية ثقافية ثابتة، وتخشى التعبير في بيتها الاجتماعية، وتعتبره مهدداً لقيمها الخاصة، وتفسر كل تحديث باعتباره تهديداً، وتعيش باستمرار تحت طائلة التأييم، فهي مضروبة في صميمها بفكرة الإثم الحاضرة في أفعالها وأفعالها، فكل فعل، لكي يكتسب شرعيته يسعى عليه أن يتطابق مع تقليد ما أو بعض.

صار البحث عن لمطابقة أهم من البحث عن الأفكار هذه هي مجتمعات التردد والخيرة والنيات التي تتحول فيها المرأة إلى حرياء متقلبة، تُحجب وتُكشف، تُستبعد وتُستحضر في آن واحد؛ فحجب كل حجاب، ثمة جسد يعجزه عن العفوية، وصورة مرأة معقّدة في هذه المجتمعات، بما رماذ يوارى حمراً، مرة يربدها الرجل رمداً، ومرة حمراً، بحسب كينونتها الإنسانية وراء حجب لإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرعدة واسعة، العلاقة بين الاثنين محاطة بقوى مستتحة، وهي لوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الارذواجية، تستجيب امرأة لضغوط متعاطفة التي يفرضها تقيد شبه معلقة صارها حجب بعثها يحدد أحد أكثر التحديات مع فيه حضور في صغرها، وتضعفت تحررية مستعارة أبحر لها مجتمعات أخرى ومن الطبيعي أن تتلاعب هذه الأمواج والتيارات بالنسبة الذهنية للمرأة، وتجعلها ترى دائما معكسة في مرآة متعددة، وحق فإن الجسد الأشوي هو امرأة التي تطيع عليها كل هذه المؤثرات، فيظهر جسداً متخفراً يدعي العفة ولطهارة والبقاء حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة بوصفه سراً مخبأ يحتاج للظهور والكشف، وإعلان عن نفسه. وهذه التقنيات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، مسحه واليحل به، تمرّق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له، فهو جسد مُدل ومُهان، لكنه مبرمج اجتماعياً ليظهر على أنه معزّز ومكرم.

لم تعب هذه الترابطات المحكمة بين جسد يختصر خوفاً ورغبة في مجتمعات تقليدية عن اهتمام فاطمة المربسي، كانت هذه الترابطات في الواقع موضوعها الأكثر أهمية منذ البداية، وفي ضوء ذلك، يمكن فهم الحاجة للانتقال بالبحث من مهجته الوثائقية الصارمة إلى منهجيته التمثيلية

الموحية، من تحليل الأنساق الثقافية إلى تمثيلها، فكان كتابها "ساء على أجمحة الحلم" (9) هو الوثيقة التحليلية التي تستكشف بها عالم الحريم في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب، العالم المسمى والمحس خلف بوابة ضخمة يحرسها رجل صارم يعرض ذلك العالم من خلال رؤية طفلة في السابعة من عمرها، يصرح الكتاب مرة واحدة باسمها "فاطمة" وككل نص يريد إنتاج سيرة ذاتية تخيلية مستعادة تتداخل فيها مستويات الحقيقة بمستويات التخيل، فانه بقدرته البارعة على الاختلاق، يوهم تماما بالحقيقة<sup>0</sup> هذا النص يقوم لتمثيل السرد في بوظيفة تحسيد الأفكار التي تمكها الرئيسى عن المرأة، لكنه يعبر عنها من خلال تجربة شخصية للمؤلفة في طفولتها وصباها.

يُدعم النص بمواش توثيقية، ويحرص على إبراز الأحداث في إطار تاريخي محدد، وتترافق تلك الأحداث مع لحظة المغرب الحديث، وتقيس وقائع الحرب العالمية الثانية على أجواء الكتاب من خلال الوجود المرسى والإسباني والأمريكي، ولكن كل ذلك يأتي بوصفه خلفية لإعطاء معنى لمضمون النص، فالرسالة التي تبتق من حصم النص تريد كشف السق الثقافي اسائد في عالم الحريم، ثم يدايه تحلل ذلك السق بسب المؤراث الثقافية، حرجة<sup>0</sup> ولكي لا يقع لثقي في وهم الوثائقية التي يوهم بها الكتاب، سارع فاطمة مرسى في الإعلان عن نصة التخليه كتف هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية، وإنما أحداث متخيلة على شكل حكايات تروها طعة في لسابعة<sup>(10)</sup> ويبدو لنا أن هذا التصريح يريد الأمور التباسا أكثر مما يحلها، لأن النص يحطى التبسيط لدي تؤكدك تلك الفقرة

في الواقع إن كتاب "ساء على أجمحة الحلم" يمثل إحدى أكثر الرؤى عمقا وتشريحا للعالم المعلق الذي تعيش فيه المرأة العربية، فصدت بعدم انعم ديك نكين اعصى واهتمش الذي دارت حوله بصوص أدبية رعبية شعلت بإثارة الشهوات الخبيسة، لكنها أخفقت في تمثيل التراب الثقافي فيه، ولم تجرأ على الدخول في تفاصيله النفسية، وفي كشف عظم العلاقات السائدة فيه، وفي تأشير العلاقة المتكسرة بينه وبين العالم الخارجي الذي يحتل الرجل المركز الأساسي فيه.

لا يمكن لكتاب توثقي أن يؤدي هذه المهمة، فعالم الحريم يحار رمزي كثيف لا يعبر عنه بلغة وصفية، كونه قد عادر بفعل الرمز حقيقته الموضوعية، وأصبح موضوعا مشبعاً بتقاطع الرؤى لأيدولوجية الانتارعة التي تصدر عن مطورين ثقافيين متعارضين، أحدهما: مشغول بالحفاظ على الهوية الثقافية بمعاه التقليدي، والطر إلى المرأة كقطيع من الحريم، والآخر: مهموم بفكرة تدعي لتغيير، بتأثير من استعارة غادج أخرى دون النظر في اختلاف السياقات الثقافية الأول يريد إعادة صياغة ذلك العالم بما يطابق التهميش الثابت لدور المرأة، والثاني يسعى إلى إلغاء هذا المفهوم من أساسه<sup>0</sup> والمشكلة تتجّر بعد كل

هذا، فالتيار الأول يريد تكييف دور المرأة بما يوافق تعليمات "المناصي" والثاني يريد إعادة دمج المرأة في الوسط الاجتماعي استجابة لتعليمات "الآخر" وبالنسبة للتيارين المقصود بذلك مراعاة أساق تفرض حضورها بالتعلم والمعيشة والادعاء المزدوج لكل من الحفاظ على التقاليد والاندرج بعالم التحديث. وكل هذه الرؤى والمواقف تتقاطع في وعي الطفلة الصغيرة "فاطمة" والحق فإن النص يفجر مشكلات أعمق، فالطفلة التي تنمو في عالم الحريم مقسمة على ذاتها بين الاستجابة لرعبات الأم الحاملة بأن تكون ابنتها مفككة من قيود الحريم، ومتحطية لأسواره وبين الامتثال لروادع "للإلطام" التي تتعهد دروس التربية الدينية، وتزرع في قلب الطفلة فكرة مؤداها: إن كل عرق لسياج الحريم إنما هو عرق لسياج الدين لكن النص يثير إلى ذلك مشكلة إجرائية، فمن الواضح أن فاطمة المرينسي تسقط وعيها اللاحق بوصفها إحدى العاملات في مجال قصايا المرأة على طموحتها المنكورة، لتجعل من تلك الطفولية مجالاً لمناقشة هذا الموضوع البالغ الأهمية، وهي تصرّح في الكتاب بأن تلك الطفولة مختلفة عما ارتسم في صفحاته "لو حاولت أن أحكي لكم طفولتي لما استطعتم إتمام الفقرتين الأولىين لأن طفولتي كانت عملة إلى حد كبير" (11) ولا يمكن تخيّل كل هذا إلا إذا تحرّرت القراءة التقدير من شرط المطابقة الكاملة بين "فاطمة المرينسي" و"فاطمة" لشخصية الرئيسة في الكتاب، وهو تحرّر يهدف إلى مطابقة من نوع آخر، ففاطمة الصغيرة طفلة حريم، بما هي فناء لفاطمة المرينسي التي تنوء بعوي ناقد بشرح الإكراهات التي شوهت وضعية المرأة في الثقافة العربية - الإسلامية قديماً وحديثاً.

ومن الواضح أن الكتاب قد ركّز قصداً لكي يلامس تشكّل الداحلي لعالم الحريم، وليضيء الأرملة الداحلية فيه بسبب المتغيرات العصرية، وليستهي عند البوابة المشرعة للتحديث، لكنه لا يهمل بأي معنى من المعاني عوامل الجذب الكامنة في ذلك العام، تلك العوامل التي تسوغ شرعياً، وعبر منطق صارم لكنه مغلق، التمسك بعالم الحريم، أو في الأقل بأشكال من العلاقة لا تتقاطع معه وكل هذه الأفكار تترشح عن الكتاب، وتنهض كخلفية للجدل الموجود فيه وي طرح الكتاب قضية الحريم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين: دائرة مدينة فاس كبؤرة رمزية للأحداث المتخيلة، ومس ورائها تنبثق المغرب في صراعها ضد الفرنسيين والأسبان في الأربعينيات من القرن العشرين، وكيف أن الرجال كمجتمع وتقاليد وثقافة وذاكرة ينحطون وجود الأغراب ويشعلون بالحفاظ على "العرييات" فيبدو الرجل - بدلالته الرمزية - خائفاً من نصفه الآخر أكثر من خوفه من العريب الذي يحتل البلاد، ويقسم المدينة إلى قسم عربي وآخر مغربي. فالرجل مشغول بحجر النساء في "البيت الكبير" ولكنه لا يظهر تمللاً من وجود الأجنبي/حتى أن المرأة "طامو" هي وحدها التي تحترق حاجر الخوف، وتكاد

تغيب صورة الرجل في الصراع ضد الأجنبي، ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين عمطين من القيم: القيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالاً، ومعها فئة متمدة من النساء، مثل: "لللاطام" و"لللمهاني" و"لللاراضية" وهن الجيسل الأكبر، جيل الجدات، وقيم مستحدثة غرت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية، وبمعمل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة، وهي تريد تخلص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كعنصر فاعل، ويناصر هذه القيم كل من: الأم والخالة "شامة".

تقاطع هذه التيارات المتعارضة في شخص الطفلة الصغيرة، ابنة السابعة "فاطمة" وهكذا يتكشف نظام متراتب ومحكم من القيم، لكنه متصارع يعرض المارق الثقافي الذي تتخبط فيه مجتمعاتنا، فالأجنبي والنساء الأحداث سنًا يقفون باطّراد مع حرية المرأة، والرجال والعجائز من النساء يرفضون ذلك فأين ذلك فأين تقف فاطمة وهي تُحترق من ثقافتين وعمطين متنافسين من القيم الاجتماعية؟ وبعبارة أخرى ما موقف جيل فاطمة الرئيسي من النساء، وهن يشترطن بين عوالم ثقافية متصادمة؟ وكيف يمكن هضم هذه المتناقضات؟ وكيف للمرأة أن تتخطى "سور الحريم تجاه نعام الرجب؟ هذه أسئلة شائكة ومعقدة وصعبة يرفع درجة أهميتها كتاب "سوء على أحجحة الحريم" ويسعى إلى دمج لمتنقي في العالم التخيلي المشيع بها.

تبدو الحرية لنساء أسرهن مفهوم خرم ضرباً من الأحلام المستحيلة، وهذا يلجأ إلى محاكاة أولئك الذين يتمتعون بها، تقوم هذا الدور شامة بد تعيد عبر التمثيل والحكي عالم الحرية الخارجي داخل أسوار بيت الحريم، ومصادره الكتب الخرافية والسحرية والإداعة التي يُسرق إليها السمع سرا حينما يخلو البيت من الرجال، وتعلج السوء في اقتحام عرفة الذكور حيث يقع الراديو الكبير القديم، الذي يخترق صوته هذا الجدار الصلب لعالم الحريم، وثمة عرض مسرحي أو حكاياتي شبه يومي تتعده "شامة" أمام الحريم اللواتي يزلزن بسهولة بالغة إلى التماهي مع الأحداث والشخصيات التي تقوم "شامة" بعرضها بالسرد أو التمثيل المباشر، والحكاية الأثرية مستلة من "ألف ليلة وليلة" إنها حكاية الجارية "بدور" والبحث المثير عن الحبيب العائب. ما أشد وقع حكايات الحب والنعامة على نفس حبيسة الأسوار! ولكن الكتاب يُعنى أكثر بنموذج من نوع آخر يؤدي دوراً لا يختلف في معناه، لكنه يختلف في تفاصيله. إنه نموذج الفنانة "اسمهان" الطالعة لتوها آنذاك في سماء الفن.

يقع تناوب بين التمثيل والسرد في أسلوب محاكاة العالم الخارجي سواء أكان واقعياً أم مخيلاً. تُغرم "شامة" بتقمص دور "اسمهان" فتوقد شرارة الأحلام في أفئدة الحريم، وكانت تحاكي التهاديات الحبيسة

للمعنية الساحرة التي تحمل النساء على أجحة الأحلام إلى فرسان غائبين إلى الأبد. كانت "اسمهان" قد عزت قلوب الحريم على القيص من "أم كلثوم" المتحمة التي ترفع عن فصيح الضعف الإنساني، وتحطى بسهولة تحسد عليها الرقة الأنثوية. وفي مجال المقارنة يكون تأثير "اسمهان" أشد وقعا في نفوس الجيل الثاني والثالث من الحريم من "أم كلثوم"، إلى ذلك فإن "شامة" تعرض لأفكار: عائشة التيمورية، وزينب فؤاد، وهدي شعراوي، الرائدات المطالبات بحرية المرأة. وعلى الرغم من تحذيرات "لللاطام" من أن حالة من التهلكة والانحطاط قد اجتاحت عالم الحريم، فإن النساء من الأجيال الطالعة لتوها يستغرقن في حالة عميقة من التماهي مع ما يعتبره رموز الحرية، سواء أ جاءت من الحكايات الخرافية أم من الأوساط الفنية أم من النساء المطالبات بحرية المرأة، وكما جرد السمودج من أبعاده الواقعية كان يلهب خيال الحريم. تحتاج ذهنية الحريم إلى نوع خاص من الاستشارة. كانت "اسمهان" هي السمودج الذي احترق عام الحريم. ويحس أن تتوقف عليه لما يتصممه من دلالة عميقة كان صوت "اسمهان" الذي يصل عبر الأثير إلى الحريم حلقة، يفعل فعله في تأجيج لرعبات الخفية، فتعبر عن نفسها في جو احتفالي راقص حول نافورة الدار، كانت أعية أهوى أنا أهوى" تثير رعدة في الأجساد ورعدة في النفوس، فكان "الطرب يسع مداه، كانت كل مهة تتحس من حفيها ونرمي فمها، ويرقص حافيات حول النافورة، الواحدة تلو الأخرى، وهي ترفع قفطانها بيد وتصم صدرها باليد الأخرى حبيبا متخيلا" (12).

يرم أن يتتبع النص من خلال مصور "فاطمة" ليصيح ما الأثر الذي لا يحصى في نفس الصغيرة، وهي تقدر وتشرح في الوقت نفسه المورق بين "أم كلثوم" و"اسمهان" والانطباعات التي تتشكل في وعيها آنذاك" ياله من فرق بين أم كلثوم الفتاة الصغيرة ذات الصوت الذهبي القادمة من إحدى القرى المجاورة في مصر، التي حققت النجاح بفضل الانبساط والعمل الدؤوب، وبين اسمهان الأرستقراطية التي لم تبدل جهدا لنيل الشهرة أكدت أم كلثوم تتوقر على هدف في الحياة، وتعرف ما تريده وما تسعى إليه، في حين كانت اسمهان تفر قلبها بصعها البادي، أم كلثوم "كما رأياها في أفلام سينما بوجلود" قوية وسمية ترتدي دائما فساتين طويلة واسعة تحمي صدرها الممتلئ... كانت اسمهان عكسها تماما، مخلوقة خفيفة ذات صدر نافر، مطهرها يوحى بأنها ضائعة عارقة وسط الصباب، منجذرة في الأحلام أكثر من ارتباطها بواقع ينجاهدها، كانت بالغة الأناقة في قمصانها الغربية المفتوحة على الصدر، وتنورها الضيقة، لم تكن مهووسة بالأمة العربية، وكانت تتصرف كما لو أن القادة العرب الذين تتعنى بهم أم كلثوم لا يوجدون، ما كانت تريده هو أن تحصل على أزياء جميلة، وتصنع وردا على شعرها، وتحم وتغني وترقص بين دراعي رجل محب روماني مثلها، رجل عاطفي رقيق تكون له شجاعة خرق الثقايد،

ومراقبة المرأة التي يجيها في الغل. كانت اسمهان تحمل الماضي وتغمس في حاضر مليء بالربعات الموحاء، حاضر يستحيل القبض عليه، يعلت من قبضة العرب كعشيق متهرب. لم تكن اسمهان إلا بحثا مستمرا ومأساويا عن لحظات سعادة بسيطة ولكنها آنية، والنساء العربيات اللاتي حكم عليهن بالرقص في ساحات مغلقة معجبات بما لهن من بحسنة حلمهن برجل وامرأة عربيين متعاقبين يرقصان على نغم غربي". (13)

تبين المغاضلة بين أم كلثوم واسمهان أثر الدرس الثقافي في مجتمع الحريم، فالأولى تصب مسافة رمزية بينها - حينما تعني - وبين المستمعين، لأنها تهدف إلى إيقاظ سباقهم، وهذا فئمة تباعد بينها وأولئك المستمعين (لم يبق الأمر على حاله، ومن الصعب موافقة المرئسي على هذا التفسير في ضوء الأثر الكاسح للمماهة بين أم كلثوم ومستمعها خاصة في المرحلة الثانية من مسيرتها الفنية، وإذا صدق ذلك التفسير فهو خاص ببدايات أم كلثوم، وعلى أية حال فهي تصب الأثر المذكور على فاطمة الصغيرة ضمن البنية السردية للنص، ومن التعسف تحميل الموقف رأيا فنيا) أما اسمهان، فمع الحرص على الصورة الأرستقراطية المترفة التي رسمتها لنفسها، بحثت في دمج النساء في عملها، لأنها تحطت الدرس الثقافي الذي تلقته في بيت الحريم، فقد دعت ذلك الجزء النكس في نفس كل امرأة مقهورة، وهو التطلع إلى تحقيق الذات، وأوقدت فيه شرارة الأحلام الكبيرة، حينما احترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم، فقبلت ألهم وتعلمت عن ثق أمة، وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة، لأن المطابقة بينها والحريم قائمة في الأصل سوى أنها بحثت في تحاور عالمها الحريري، وفشلن هن في ذلك، فأصبحت مثالا يحتذى، تلوح صورة اسمهان في النص، وكأما "بلور" الخرافية، أو "هدى شعراوي".

لقد رُكبت لها صورة توافق الأحلام المستحيلة في عالم الحريم، وهذا فان تقليد أدوارها هو نوع من التماهي في عالمها الذي فهمته الحريم على أنه الحرية الحقيقية لقد أسهم نقص الحرية أو اعدامها في شيوع أبولوجيا محاكاةية، عبر عنها مجازيا من خلال التماهي بشخصية أخرى. والحق أن هذا قانون اجتماعي يظهر حينما تشح بر الحرية، فيتحول الأفراد إلى قطيع من المحاكين لا يعرفون من أمرهم شيئا حقيقيا سوى الاستعراق المتواصل في وهم الحرية عبر المحاكاة وهو مظهر من المظاهر الأشد حصورا في مجتمعاتنا المعاصرة. وفي كتاب "ساء على أجنحة الحلم" تمثيل سردي عميق لهذه المعضلة الاجتماعية الثقافية، إذ تقوم "شامة" بتلك المهمة تحت وهم امتصاص الإحباط التاريخي المخيم في نفوس الحريم، لكن تلك المحاكاة تتحول إلى ممارسة مغلقة، وفي النهاية تختفي "شامة" ووحدها "فاطمة" تواجه الواقع فمن تعارض القيم المثلثة بقطين: التقليدي الذي تمثله "للأطام" والحديث الذي تمثله "شامة" تركب "فاطمة"

خيارها العكري، ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كان من اللازم عليها أن تمر في حالة الازدواج الحقيقي، وهذا الكتاب يرسم سرديا التعاضلات غير المرئية في نفوس بشرية تقطعت سبل اتصالها بالحاضر بالدرجة نفسها التي تقطعت بها سبل انفصالها عن الماضي، فبترت عن حاضرها وعن ماضيها، وظلت معلقة في الأفق كطيف لا يختفي، وشاهد على التوتر العميق في البنية الاجتماعية للمجتمع العربي في القرن العشرين .

### 3. السيرة الروائية الوظيفة المأوية

على أن بعض نصوص السيرة الروائية تقوم بالوظيفة المأوية، وهي حالة مختلفة عن الوظيفة التمثيلية التي رأيناها في كتاب فاطمة المرنيسي، ويمكن تتبع هذه الوظيفة في كتاب "مرايا ساحلية: سيرة مبكرة" (14) للروائي السوداني أمير تاج السر، وكما هو ظاهر من دلالة العناوين الرئيس والشارح فإن المؤلف يزل نصه في قلب الإشكالية التي أشرنا إليها، فهو من جهة أولى يعتبر نصه مرايا تنعكس فيها تجربة الطفولة المبكرة في إحدى مدن الساحل الشرقي للسودان، وهذا فهو يكتب مطلقاً من الرؤية القائلة بأن الأدب مرآة عاكسة للتجارب البشرية، وهذا موضوع خلافي عالجته نظرية الأدب، وشغلت به منذ أرسطو إلى الآن وهو من جهة ثانية يصرح بأن النص "سيرة مبكرة" أراد به أن يصف التكوين المبكر له، وهذا يقتضي أن يكون هو محور التركيز فيه، بمعنى أن التسمية بشرط أن يكون المؤلف هو البؤرة التي تصدر عنها وتنتج إليها كل مكونات النص، واقتصد بمكونات النص هنا أمرين: عناصر البناء الفني من حدث وشخصية وخلفيات رمزية ومكانية، والمكونات السردية العامة من راو وأساليب سرد ومظور ورؤية وموقف وطريقة تشكيل للعالم المتخيل في النص، والتدقيق في قصة مأوية النص كما يريد المؤلف، وقضية الهدف التوثيقي له باعتباره سيرة مبكرة سينتهي بنا إلى نهاية معبرة تماماً لكل الإيماءات التي يثرها العنوان، ذلك أن القول بالوظيفة المأوية للمصوص الأدبية يُقضى منذ أكثر من قرن، حينما اكتشف النقد عمق التباين بين العالمين: العالم الواقعي المعيش والعالم الخطابي المتخيل، مع أنهما يوحيان بالتماثل إلى درجة يبدو أن فيها تماهيين مع بعضهما لدى المتلقي العادي، إلا أنهما شديداً الاختلاف فيما بينهما من ناحية المكونات والعناصر، فالعالم الخطابي محص تشكيل لغوي يتكون في محبة المتلقي بالقراءة ولا وجود له قبلها، بل إنه عالم حامد داخل الكتاب تقوم القراءة بتشغيله وبعث الحياة فيه، فكيف يمكن اعتباره مناظراً للعالم الواقعي؟ أما القول بأن النص سيرة مبكرة فيصطبم

بعقبات أكثر، وفي مقدمتها الكون الحاسم وهو غياب شخصية المؤلف الطفل إذ يعدنا النص بأنه سيرسم لنا سيرتها كما هو مدون على علاف الكتاب، وهي تستكشف ملامح مستقاة من الماضي.

ثمة نصان يردن في نهاية الكتب تقريباً يصلحان كمفتاحين للدخول إلى صلب تلك المسألة، النص الأول هو "في ذلك الرمان.. زمان الخفق والتدثر، أقول نعم.. وفي هذا الرمان.. زمان الصبح، أقول لا. إنه فرق في صياغة الأجيال" (15) ثم يأتي النص الآخر بعد أن ينتهي الراوي من تقديم السامح الكثيرة إلى عرض لها لينصرف إلى الحكي الذي عاش فيه، فيقول: "أعود الآن إلى أهل الجوار، أهل البيوت الناقصة والمحاصرة، إلى أباغتهم مباحة الطفل الذي رأى، وسمع، وتذكر، لكنني أحرر ذكرياتي معهم من حل معقود بشدة" (16) وسلاحظ هورا أن الراوي يتوسط رمين، ويشتغل بحقتين، فهو في الوهت الذي يريد فيه أن يتحرر من ذكرياته عن الماضي، يريد أيضاً أن يعثه كاملاً في ذاكرته، وهذا تعارض لا يحصى، فالراوي عالق بين رمين، فهو لا يرى الماضي إلا من نافذة المحاصر، بعبارة أخرى إنه مشدود في أن واحد إلى قطبين يبدو التعارض يسهم في وعي الراوي جلياً، فالنص الشفاف والرائع حيث كان كل شيء نزوة ومعامرة وحماقة ورغبة قد ذهب من دون رجعة، إنه الرمن الذي يقول فيه بعلء النعم "نعم" دوماً خوف أو رهبة، به "نحن الأرماد" إذ أمكن لنا سعادته عباره ديكت في السطور الأولى من "قصة مدينتين". أما المحاصر فكيف حيث كل شيء لا يمكن أن يقال إلا تورية ورمزاً، وكل فعل لا يمكن القيام به إلا سرا وحنية، فهو رمز أصبح يدي لا يستطيع أن يقول فيه سوى "لا". أي أن الراوي متصل ومفصل بكل من الماضي والمحاصر في آن واحد، وهذا فإنه يسعى إلى استحضار الماضي عبر المحاصر. ولم يستطع أبداً أن يدمج بين الماضي والماضي كدمجاً كاملاً، فلمد ظل المحاصر حائلاً دون ذلك.

وهذا هو الذي يفسر المقارنة بين الرمتين، كما ظهر لنا في النصين المذكورين. وطوال صفحات الكتاب، وهي صفحات معقدة بحوية السرد وجمال اللغة الشعرية، تعيب كل أشياء المحاصر إلا أهم شيء فيه عني الإطلاق، وهو وعي الراوي بأنه عادر ذلك الماضي ولا سبيل إلى العودة إليه. وما أن الراوي لا يتجسد في النص كشخصية لها كيان مشخص، فالذي يحصل أن الراوي ينطلق من خطته الالية إلى ذلك الماضي، فيلحق ذلك الماضي به، ولا يلتحق به هو. إنه لا يعود إليه إنما يستحضره في وعيه. والأمر الذي يخلص إليه هو أن أمير تاح السر الذي يتوارى خلف الراوي جرّ إليه الماضي وعالجه طبقاً لوعيه الآن وسط حين جارف إليه. وهذه المشكلة التي يصعب حلها لا تخص أمير تاح السر وحده فهي ملازمة لهذا النوع السرد الذي يستفيد من معطيات السيرة الذاتية، لكنه لا يمثلها كوع أدبي. وليس من المصادفة إلا تطهر الشخصية الرئيسة في هذا النص كشخصية مُجسدة فيها، فعابها

يتوافق وما توصلنا إليه من القول أن النص ليس سيرة ذاتية فقط، فالمتلقي لا يتعرف إلى المكونات الغيبية للشخصية الرئيسة، تلك الخصائص التي لا بد من توافرها في النصوص السردية التي تريد أن تعرض عالما ما. قصدت المظاهر الخارجية، والأفعال، والملاحم الفكرية، وهي خصائصها يتمكّن المتلقي من التعرف إلى الشخصية داخل النص، ومن خلالها يقيم حوارا تفاعليا يؤدي إلى إنتاج المعنى الكلي للنص، باعتبار أن الحدث هو فعل الشخصية، والخلفيات الزمانية والمكانية هي الإطار الذي ينظم ذلك الحدث، فغياب الشخصية المجسدة، أي الموصوفة من ناحية المظهر والعمل والعكر، يبطل القول بأن النص يتمحور حول شخصية مركزية.

ولكن هل يعني كل هذا أن "مرايا ساحلية" لا يتضمن شخصية رئيسة على الإطلاق؟ إن الجواب على ذلك هو النفي قطعاً، فالنص يشعّرنّا كل لحظة بوجود تلك الشخصية، لكنه لا يرسم في مجلّتها أية صورة لها، إنه يتخطّى الوصف التقليدي الشائع في السرد الروائي، وبه يستبدل صرّها جديدا من الوصف الذي لا يراد به رسم الشخصية، إنما أثر الأحداث في وعيها، وهذا المطلب الذي يتردّد في النص من أوله إلى آخره، يحوّل الشخصية إلى وسيلة لها يستكشف السرد عوالم الآخرين وليس عالم الشخصية، وبعبارة أخرى فالشخصية تكون مصاحبة لمادج كثيرة من الشخصيات من أجل كشف تلك المادج، وليس من أجل التركيز عليها هي، ودبت يد كَر بدلت النوع من الرؤية التي شاعت في الرواية الأمريكية الحديثة، خاصة في روايات هسفوي وباسوس، والتي يصطلح عليها نقديا "الراوي عدسة الكاميرا" إذ تهوّل الشخصية مهمة تصوير العوالم المحيطة بها، دون أن تنصح معالمها هي، ولا أقصد أبدا الاستيطان الداخلي العميق الذي تقوم به الشخصية لعالمها الداخلي كما نجد ذلك بجلاء عند جويس وهولكتر وبروست وهرجييا وولف، إنما نزعة الحياد والموضوعية بإزاء عالم يتشكّل لوحده، لكنه يصل إليها عبر مطور الشخصية، فهي التي تنتقي ما تريد، وهي التي تتخب ما تراه مهما، والمتلقي يتفاعل مع العالم المتخيّل فقط إذا استطاع أن يتقبّل ما يعرض عليه من خلال ذلك المظور.

يستعين السرد في "مرايا ساحلية" بالأسلوب الذاتي، ووسيلته - كما هو معروف - ضمير المتكلم، وهذا الأسلوب يؤهم بالمشاركة، وهو أكثر الأساليب السردية قدرة على تحقيق ذلك، لكنه في هذا النص يخالف تلك الوظيفة، فالراوي يرصد ما يجري حوله، وفي الغالب لا يشارك في شيء، ولهذا فإن الشخصيات التي يعرض لها تمر أماما وأمام الراوي - على حد سواء - دون أن تمكن من العودة إليها ثانية، فحين أقرب ما نكون إلى رؤية فيلم سينمائي مه إلى نص، فما أن نعرض لقطعة إلا ونمر بلا رجعة، فإذا رعبنا بمشاهدتها مرة أخرى فليس أماما سوى خيار واحد لا غير: إعادة عرض الفيلم من

جديد، وعلى غرار ذلك فإن "مرايا ساحلية" يعرض علينا أكثر من ثلاثين شخصية عمر سريعا جدا، وكثير منها تخصص له صفحة واحدة، فلا نعرف حلفتها ولا مصائرهما، فلا يقوم السرد بإشباع الشخصية التي لن تعود غالبا إلى الظهور مرة أخرى، إلا إذا قمنا بقراءة الكتاب من جديد، ولهذا يمكن وصف هذا النص بأنه نص مفتوح، لا يتقيد بالمعايير التقليدية، ولا يتنصص حبكة من أي نوع كانت، ولا يعني بتركيب عالم متعدد المستويات لشخصياته، وبالأخص الراوي الذي يتوقع المتلقي أن يكون محور الاهتمام، ولا ييلور معري محدد، ولا يحرص على صوغ عناصره العبية صوغا يوافق قواعد السرد الشائعة، وأخيرا فهو يتخطى بسهولة بالغة الادعاء المرمي في نصوص السرد العربي الذي يقول بوجود رسالة (من نوع ما) يريد النص إبلاغها وهنا ينبغي طرح السؤال الذي لا بد منه في مثل هذا المكان، وهو: هل يعتبر كل ذلك - لو صح - قصا وصعفا وقصورا في النص أم أنه ميرة فيه ؟

من الصعب جدا تطبيق معايير موروثية على نصوص لا تمثل لحظة تشكيلها السردية لتلك المعايير، والتعسف في تطبيقها يشبه أمر إدخال جسم في زيٍّ أوسع أو أصيق منه، فهو لا يتوافق بالضرورة معه. ومن هنا، فانصوص جديدة تنمذ على الأطر المشتقة من نصوص أخرى، وفي ضوء هذه الفكرة فإن عدم امتثال "مرايا ساحلية" لقواعد السرد التقليدي لا يعني أنه يقتصر إلى تلك الخصائص، بالأحرى فالنص له أسلوب خاص به، إذ هو ينصص الموقع المركزي الموروث للشخصية في السرد، ويحيلها إلى مجرد رؤية تتكشف ندام محطها، ويوزع دلالاته على النص كاملا ولا يقصرها على مكان واحد، فالتمركز الدلالي لم يعد ميرة محددته، بما أصبح النص مساحة مفتوحة وحرّة تتفاعل فيها النور الدلالية الصغيرة بما ينتج في نهاية المطاف مستويات دلالية متعددة، وأخيرا يمكن الانتهاء إلى أنه لا مكان للحبكة في نصوص تتكبد لكل موروثات السرد. ولهذا فغياب تلك العناصر لا ينقص من القيمة الفنية للنص إلا إذا أصر النقد على مالا يسعى الإصرار عليه في مثل هذا المكان، وهو العثور على جهة من الخصائص التي لم يأخذها النص في اعتباره أساسا، وعند هذه النقطة تتقاطع النصوص مع النقد، ويتقاطع النقد مع النصوص، وتعاور إشكالية عميقة مثل هذه لا بد من احترام النصوص، والبحث عن خصائصها الدانية في هدي الخصائص العامة. ويتركب العالم المنحيل لنص "مرايا ساحلية" من تداخل ثلاث دوائر تتوسع تدريجيا منذ بداية النص إلى نهايته، والراوي هو وحده الذي يعرض علينا تلك الدوائر على التعاقب. تتكون الدائرة الأولى من شخصيات مهمشة تركت أثرها في شخصية الراوي، ويزيد عددها على ثلاثين شخصية لا توجد بينها تقريبا شخصية سوية بالمعنى العام لهذه الكلمة، ومن أمثلتها المجدوب، والمتسول، والعامص، والدالان، والمتخلف، والكذاب، والمشلول،

والجنون، والمهرب، والأعسر... الخ ومن بينها شخصيات عربية عن المكان عمر تاركة بصمة لا تمحى فيه، مثل: راجا الهندي، واستيفن لوال، وشيتا الحشية، وفهمي قرياقوس اليوناني من سالوبيك، وجانتي الإلكتروني فصلا عن غادج مشوهة بتقصّد الراوي إظهار عيوبها الخلقية والجسمانية، الأمر الذي يظهر أن العالم المتخيل للنص كان مشعرا بنمادج غير سوية، إنها تتراوح بين الجنون والعته والتهيش والكذب، فيختار الراوي لكل شخصية حكايتها الدالة على التسمية، ثم يمضي متعجلا إلى غيرها.

ولو تم استثمار القيمة الرمزية لشخصيات مثل هذه، وأشبعت سرديا لكاد النص قد اشتبك فعليا مع نمادج عية في انماءاتها الثقافية والعرقية والدينية، ويمكن تفسير ذلك بأن المكان قد حال دون ذلك، فهو مدينة ساحلية يمر بها كل يوم عدد من السماذج، وسرعان ما يختفون لا يلبون على شيء سوى الذكرى المرتسمة في ذهن الراوي الذي يستهيم عشقا بها. ومن المؤكد أن بعض تلك السماذج تطوي على حكايات لا تنسى فعلا مثل: حكاية آدم كذب الذي يثري بكذبة واحدة برّدها طوال ثلاثين سنة للأجيال المتعاقبة دون ملل أو حجل، مع أن الجميع يعرفون أنها حكاية كاذبة، وموداها أنه بحاجة إلى قليل من المال من أجل شراء سكر العود إلى هذه "لقد حصد آدم من تلك القصة المرتبكة ثروة تكفي لشراء القطار بركابه وربما هيئة المسكة المحددة بكاسها وحكاية ود حصل للنص الذي ينتهي إلى معتقل سياسي، وحكاية سعد روميوه وحكاية حتى المحصرمي الذي يصطحب الراوي أول مرة حضور حملة زار ونمادج أخرى تنوء بحكاياتها كعذر لامتصاص مه أما الدائرة الثانية فهي الأمكنة الضيقة التي يرئادها الراوي كثير من الاستحياء، ويعرف بها تعريفا سريعا، مثل: ستوديو العروسة، ومقهى رامونا، وحانة بي الإغريقي، ودكان مدي للأحذية، ومكتبة عكاشة وهي أماكن تتصل بحكايات تمكث قابضة في ذاكرة الراوي وأخيرا الدائرة الثالثة، وهي الأماكن العامة كالمدسة، والشارع، والحي ومن الملاحظ أن ترتيبها يرد بالتعاقب الذي أوردها بما يكشف أن التأثير يبدأ من الأشخاص، فالأماكن التي تنصف بخصوصية من نوع ما، وصولا إلى العوالم المفتوحة التي تمثل ساحات عامة للنشاط والتعامل الاجتماعي، لكن النص عند هذه النقطة ينتهي.

لو نظرنا إلى هذه السيرة الروائية من زاوية بناء الأحداث لوجدنا أنه بناء متتابع؛ فالوقائع تسترسل متعاقبة، رسمها حطّي يبدأ من نقطة وينتهي عند أخرى، فلا تتداخل الوقائع فيما بينها، إنما تعرض من منظور الراوي طبقا للنسق الذي تحدث فيه في الواقع، وهذا نسق تقليدي ثبتت ركائزه الرواية التي أرادت أن تلعب دور التاريخ، وكما أكدنا من قبل فالراوي ينطلق من فرضية كونه شاهدا على الأحداث، ولذلك فإنه يعرض تلك الأحداث على المنقّي متعاقبة، وبما أن المكان هو المعصاء المؤطر

للتلك الأحداث فقد تم التركيز عليه كمجال للحركة ولمرور الشخصيات، ولم يعن الراوي بتفصيل معاملة وهكذا فإن العناصر الفنية المكونة للنص (الشخصيات+الأحداث+الزمان+المكان) لم تتفاعل بحسب الطرق الشائعة في السرد الكلاسيكي، ومن ذلك فليس ثمة دروة في الأحداث، وليس هالك صراع وعقدة وتدرج وهاية مطلقة، فبكل ذلك استبدل النص بية سردية من نوع آخر، قوامها العرض المخايد لعالم تشكّل من تصافر الذاكرة والمخيلة (الذاكرة أنتجت الجزء السيري في النص، والمخيلة أنتجت الجزء الروائي فيه) وقد اقتضى ذلك إعادة توظيف هذه العناصر الفنية بما يحدم حاجة النص إلهام بية مفتوحة قابلة للاستطاف والتأويل بحسب القراءة النقدية ونوع مقاربتها للنص. ونراها تشترك مع نصوص السيرة الروائية العربية الأخرى في تأسيس نوع سردي جديد نحسب أنه ميسرأثر بالاهتمام في المستقبل، ذلك أن النخيل السردى أصبح أكثر ميلا لدمج الأبعاد الداتية للأحداث بالأبعاد المتخيلة.

#### 4. استنتاجات وآفاق

في السيرة الروائية تظهر الدات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكونات السردية تنص بتلك دات، ومع أن درجات لأصل تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكن الحديث عن انفصالكم، بل نقضى ما يدور تحت مقولة الانتماس، هو "الأصدقاء" التي يفترحها بحسب عموط، فاصداً بذلك أن العلاقات بين الدات ومكونات النص ترتب على نحو غير مباشر، على أنه هنا يظهر فعل التخلص، فتقع مروحته بداتية بين الوفعي والشعبي، وتؤدي لصبغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دور "ساس" في صماء صابح في على لعلاقة مذكورة، إن ذلك الانفصال الرمري تقرره اختيارات الراوي-المؤلف الذي يبدى أحياناً رعة واصحة في التكر وراء اسم مساء، أو يتعامل عمدأ عن ذكر اسمه الصريح مكتصاً بصمير "أنا بيد أن ذلك لا بطرد، فكثير من النصوص تحرص على إشهار الاسم الحقيقي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو أن استراتيجية إظهار الاسم الصريح وإخفائه، ترتب في صوء علاقات المؤلف بصبه من جهة وعلاقاته بمحيطه إخراجي من جهة أخرى. فكلما كان حرص المؤلف واصحأ في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رعيته لا تحصى في التصريح باسمه، وما أن يرعب لأسباب خاصة به- في التموليه إلا وينجأ إلى إشارات رمريه تخيل عليه، يكون صمير المتكلم، بقدرته الإيهامية العالية في السرد، الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية، يوب هذا الصمير عن لسان المؤلف، والحديث باللبابة مظهر "ساس" من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبعاد والتحمي والتصيل والتكر يظهر المؤلف تحت أقعة

أخرى، الضمائر العائبة، أو المخاطبة، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيميائيات بناء المادة النصية، مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتدرج، يظهر ذلك في "الخبر الحائي" و"الشطار" و"بقايا صور" و"سواء على أحسنه الحلم". ومرة يصار إلى تمزيق نظام التتابع، واستبداله بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في "أصدقاء السيرة الداتية" و"بيضة العامة" و"خطوط الطول... خطوط العرض" و"جلسات الكرى" و"الحب في المعنى". هذان النظامان يتدخلان ويُوظفان بدرجة أو بأخرى في بعض السمر الروائية الأخرى.

وكما نرى لـ هـ أن السيرة الروائية تختفي بالجد، وتشغل به بوصفه عنصرًا مهمًا يحتاج إلى الاكتشاف المتواصل، يصار غالباً إلى الإفصاح عما يواجهه الجد من إخفاقات وانكسارات وعطالة، وحيماً يتاح له أن يعبر عن خلداته وتطلعاته، فإنه ينعم في اللذة والمتعة، كتعبير عن خفي قيمته. ثقافة تقصي ملذاته وراء المحجب السرية، وتستبعده، وتعرض عليه أن يمارس أفعاله في مأى عن العيون. الاحتفاء بالجد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافية والأخلاقية الماعلة في المجتمع، يظهر هذا في "الخبر الحائي" و"سواء" و"بيضة العامة" و"خطوط الطول" و"خطوط العرض" ويظهر ولكن بشوع بطوي على نوع من السيرة. في "جلسات كرى" و"الحب في معنى" و"مرايا ساحلية"، أما في "أصدقاء السيرة الداتية" و"بقايا صور" و"سواء" و"بيضة العامة" و"خطوط الطول" و"خطوط العرض" لا يرد البحث عن هويته ومشكلته، في بصوص شكري ومسعد، بل يبرسي، سمحور الأحداث حول سيرة الجد، يرد له أن يترع شرعيته وحقيرة، فيكون موضوع البحث والاكتشاف، وأحياناً الإشهار والمهاة أما محفوظ ومية فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الداتية العربية العديده الذي يعي برحلة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية (17).

هذان الموقفان من الجد يخفيان رؤيتين، ويتصلان بأصلين، فالأدب السردي في الثقافة العربية لعب وبراعة على ثائية النخفي والتستر من جهة، والتصريح والكشف من جهة ثانية، على أن حرية الجد، في بعض بصوص السمر الروائية تترافق مع الكتابة، يصبح الجد نوعاً من الكتابة على جد الآخر، فالحب والكتابة فعلاً يتهاكان منظومة القيم عند شكري ومسعد، فتكون الطبيعة البكر مكاناً ماساً لكلية، وذلك نوع من هجاء ثقافة محرومة في متها، ولكن هذا لا يطرّد دائماً إنما يحرص على التنوع، ففي نص آخر، لا يحمي صلته بكل من السيرة والرواية، يقوم عبده وارن في "حديث الخواص" (18) بمعامرة مصادرة الحب والكتابة فعلاً محرمان يمان بسرية في عرف مطلمة رطبة معرولة. وفيما يهرب

شكري ومسعد إلى الطبيعة، في هجاء لا يحصى لثقافة استعمارية، يحتج عبده وارن محتفياً في غرف منسية وسط فضاء سوداوي مغلق ومتأزم وعيشي، كل يحتج بأسلوبه.

وتتبر مشكلة ترتيب المادة السردية وطرائق عرضها، وكيفية ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إحالته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والتاريخية كالمذكرات والملاحظات والانطباعات واليوميات والمستندات الشخصية، موضوعاً هاماً يتعلق بالانتماء السوعي للسيرة الروائية، ولقد أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تمجيد سردي، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين ما رالت في طورها الأول، ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهوية، وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية "الخيز الحافي" و"مرايا ساحلية" وقد ورد فيهما تأكيد على أنهما "سيرة" فإن معظم النصوص الأخرى التي كانت موضوعاً للتحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات، وما في ذلك الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري "السطار"، ومع أن هنالك إشارات لا تقبل اللبس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في نضاعيف المتن، بأن نصوصهم ليست روايات محضة، فإن البحث عن تسمية، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الأمام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركبة لهذه النصوص، ويعني أن يهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولاً، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه وقبل وصوح القواعد العامة وثبات السعي، وما أن تتكاثر النصوص إلا وتندرج ضمن نوع جديد، ينتظم تحت إطار تسميته تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب "سيرة روائية" يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع السردية الجديد، ويقرر درجة الصلة مع الموارد التي تحسّر منها، إنه فيما يخص أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتخييلي، ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدّد إلى أي منهما. وإيه فيما يتصل بإشكالية النوع يحل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات محجرة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخهما، وأخيراً فيما يتعلق بالأسول فإن المصطلح، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

#### الهوامش

1- جمال الميطاي: سلسات الكرى

2- عبد الرحمن محمد الرمي، مخطوط الطول .. مخطوط العرض، تونس، دار المعارف، 1993.

- 2- عطاء طاهر، الحلب في النضى، القاهرة، دار الهلال، 1995.
4. فاطمة المربيسي، الخوف من الحداثة: الإسلام والتنمية الحضرية، ترجمة محمد ديكات، دمشق، دار الباحث، 1994.
5. فاطمة المربيسي، الحريم السياسي: النبي والنساء، ترجمة عبد الحادي عيسى، دمشق، دار الحصاد، 1993.
6. فاطمة المربيسي، سلطانات متحولات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2000.
7. فاطمة المربيسي، هل أنتم محبسون؟ حريم، ترجمة هالة بيضون، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.
8. فاطمة المربيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، بيروت، المركز الثقافي، 1998.
9. م. ن. ص 255
10. م. ن. ص 255
11. م. ن. ص 114
12. م. ن. ص 114-115
1213. أمير تاج السر، مرآة ساحلية: سيرة مبكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
14. م. ن. ص 113
15. م. ن. ص 117
16. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص 136.
17. هبة ولزن، حديقة الحواس، بيروت، دار الجديد، 1993.



# السيرة الروائية

## اشكالية النوع والتهجين السردي

عماد الله ابراهيم \*

### ١ - اشكالية النوع والتهجين السردى

السيرة الروائية ممارسة ابداعية مهجنة من فني سرديين معروفين. السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان ملازمان لعلامة جديدة هي «السيرة الروائية». لا يفارق الراوي مرويّه، لا يحاقيه، لا يتبكر له إنما يتماهى معه بصوغه، وبعد اساحة طنقا لشروط مختلفه عن شروط الرواية والسيرة.

إلّا أنّ الروائي يضيّ يصنع محورا مركزيا في النص.

يفضي بحديث عن السيرة لرواثة الاشارة الى أهمية التجربة الذاتية مسندها لصناعة صوغا فنيا محصورا بدست معتبر اسره و سحر و مقصديهما، ذلك ان مداه يبي يحرص ان تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن ان يصطب بذلك، فعلى ان تصبح موضوعا لسرد الا ويعد ابتجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكوتها قبل ان تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أسدا عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف لذاته والوقائع الفنية المتصلة بسيرة اشخصه الرشسه في النص، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسط وهو السرد هه، بعد ترتيب العلاقة بما يو الف العالم الفني الجديد، اننا يمكن أن نحيل عن وقائع خارج نصية استنادا الى لاشارات المعترف بها كالتاريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كيفت وانتجت، لتكون عناصر في نظم معتبر، مع انها مارالت توحى ايا قرئت في صوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع. ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تنحصر الى البحث المباشر عن مطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عناصر في تكوين فني آخر، إننا نظهر الاهتمام

والسيرة الروائية هي «نوع» من السرد اكتشف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويتوجان معا في ق. - على مستمر ولا نهائي. تكون الروائي مصدرا لمجالات الراوي الكين جسدي والنفسي واندهسي للروائي بشرح و بعد تركيبه التجربة الذاتية تشخص بنحس، توفر هذه المعرسة الاداعية حرية غير محدودة في تقلب التجربة الشخصية للروائي، وإعادة صوغ الوقائع و حتمالانها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف احاديثي يدار للمجربة، ولا الانقطاع التحييلي عنها، ويشكل من الاشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية. هنالك باستمرار خرق للتجربة الروائي الذاتية، اذ يمارس الاعواء فعله دون موارد، في نوع من الكشف الداخلي الجريء اعاد. ان صيغ الوعد والاستعلاء والعيد والاستبعاد والحفض لا تجد بها مستندات تصبح الشرعية. ولا توفر مكانة لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها اذ كل شيء يستند أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بالذات الحاصلة بالروائي، مرويته تشع دائما متضفي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بعقدار ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصيه

\* سائد جامعي في العراق



نفسه سمي إلى الأحمر، ففي الرقعة الأولى البتصحية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية لاديب فيها حضور ضعيفا جدا وهي ما يصطلح عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك «الفرسان الثلاثة» و«الحرب والسلام» وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية بليدة اللون تجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة لكره هذه الشخصية الرئيسية بعيدة عن شخصية الكاتب، بعد، يعنى ما أن نعتبره صورة منه، ومثل ذلك «أوجيني غرانده» وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق بوضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بصمغ القاش، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هي صورة لكاتب تكاد تكون مطابق له، وهذا يمكن إدراج رواية «مدام بوفاري» بدلالة تأكيد فلوبر بأنه هي ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأصفر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بصمغ منكلم، ويصلح رتبة «اعترافات على العصر» بمودجا يرفس على هذا لشكل من أشكال الرواية. وفي الرقعة الخامسة لصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية وهي لا تقتسب إلى الرواية، أما تقتسب إلى السيرة بدنية وأن شأها لا مجال تقسم من الحيال الكثير كما يلاحظ في كتابات «رستيف» و«ناسول» و«لامرتي» أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستعمل كتابها اسما مستعارا، كما فعل «ناسول» فراسن في رباعيته «بونسان» وأخرى في الرقعة السابقة ذات اللون الأحمر تجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها، وتترك في وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كتابها، وأمثلة كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من «قصص الحياة»

يمكن إعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي وعز بها «هاي» إلى مسار التعبير السيري من الروايات التاريخية إذ تتوافر درجة الموضوعية بعيدا عن ذات المؤلف وصولا إلى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء، بواسطة الشكل الآتي

ملاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من لحاصر، فانتاج المسار من

بدايته إلى نهايته يكشف تضاملا لا محلي للحواس الموضوعية وحضورا متدرجا للحصائص الذاتية التي يطلع أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها وكل ما يصير به من أفعال ويتساقط مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير مباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تثليث حول الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة أي ذلك يلاحظ أن مفاصل الفاصل الحاصية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، هي الأولى ملزمت الرواية هي انشوع أهم من وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر «السيرة الذاتية» أي السيرة التي تستعمل كثيرا من مستلزمات الرواية

تستعمل «السيرة الروائية» عناصرها من «الرواية» ومن «السيرة الذاتية» بها تحدث وجودها مجريا بينهما، ولكن لمقف قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما

يرى فيليب لوجون من سيرة الذاتية سرد تفرق يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك حينما يركز على حياته القدرية وعن تاريخه الشخصي<sup>(4)</sup>، ويصف أنه لكي نكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي، وبشكل «وذلك بتحقيق إما بصورة صمغية» ذلك ما تضمنه الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول وأشكك الثاني أن تقدم الراوي يجعله التزامات للقاري بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيد أي شك في أنه يحيل على المؤلف أمثيت اسمه على علاق كتابه، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما فيه - وهذا أهم ركن - أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان لتطابق، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معا وهذه التماثل تكون كافية لإعطاء عقد بين القاري والنص يثبت بأن ما يقرأه القاري هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون «ميثاق السيرة الذاتية»، وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الاعلان عن «الميثاق الروائي» أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القاري ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية، وهذا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق

| اللون       | النفسجي            | البندي                    | الأزرق                   | الأصفر                   | الأخضر                     | الأحمر                   |
|-------------|--------------------|---------------------------|--------------------------|--------------------------|----------------------------|--------------------------|
| منع الكتابة | الروايات التاريخية | الروايات الشخصية المركزية | روايات السيرة بضمغ القاش | روايات السيرة بضمغ منكلم | السيرة الذاتية باسم مستعار | السيرة الذاتية باسم صريح |

أولهما إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما التصريح بالتحليل، وغالباً ما يكون ذلك من خلال مصطلح «رواية» الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اختيار النص تشملاً<sup>(٥)</sup>

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، من ناحية عامة يصبح الصيغ من نوع من التواري الذي لا يتذكر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثمًا، هنالك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تم على مستوى الصيغة والأسلوب أو تم على مستوى مكونات المتن السردية، ولكن من المفيد التأكيد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية، دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية «حبراً» بالمعنى البلاغي، بما يفهم المكابية التناقض فيما وراء النص، وتذكر الرواية نوعاً من «الإنشاء» بالمعنى نفسه إن الامكانية المنطقية لدمجهما تقضي إلى دمج «الحبر» بـ «الإنشاء» وإنتاج نص حبر - إنشاءي، هو «السيرة الروائية».

### ٣- الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في مخصص التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب واثقة أم سرياً وتاريخاً شخصياً أم تأملات ومواقف فكرية، ومن السعي أن تدمج هذه المحيط لحظ التشكيك السري بالتجارب الروائية، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتب مشروعية النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن «التجارب الذاتية» بكل تدويعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها، الوظيفية أو الفكرية كانت مستمرة بوصفها مكونات «جريدة» في بناء عالم متعيل شامل، وتوالت حينها بعد إنتاجها، طبقاً لتفضيلات تلك لعالم وحجته الفنية، فائدة الذاتية تندمج في المادة التحليلية مشكلة للفتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي. ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحياناً كل جزئه تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بعد يشكل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل نسبياً بين الراوي وما يدور ويظهر الراوي بوصفه قناعاً للروائي، ولكنه قد يعبر بفضح أكثر مما يفصح، ذلك أن بعض الروائيين يكتوبون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية ولقوية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي فتبهر الحواجز بين الروائي والراوي، فتظهر على السطح نبتة من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون النجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مساره، ويقدمها بكن

تشعياتها، ومن الطبيعي أن تتباين درجات الافادة من تلك التجارب بين رواثي وآخر، ففي رواية «زيف» لهيكل، التي كانت منذ مطلع القرن العشرين مثار جدل واسع ومتنوع في كل بحث يعني بقدرة الرواية في تاريخ الرواية للعربية، ولا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية «حامد» وهيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة لتأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعمد فوق الأحداث، وتراقب منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالملامحة بين إبراهيم المازني وبطل روايته «إبراهيم الكاتب» كانت مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسموات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في «أديب»، في عرض مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في «الأيام» وسرعان ما أقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقيل، المكون السري كمنه في أعماله الروائية، كما هو الأمر في «عصفور من الشرق» و«ديميثات نائب في الأرياف»، ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل ويبرز أحياناً، في «الثلاثية» و«أولاد حارتنا»، و«الصحراء» و«ثلاثة فوق النيل» و«حب نحت المطر»، ويفصح عن نفسه كحصول بتجربة الإبداعية والذاتية في «أصداء السيرة الذاتية». وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم معارف لرواياتهم قضية تتصل بتكوينهم والتمسك بهم ومعانيهم ومفاهيمهم، واختلفت بين رواثي وآخر للكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإن تلك شكلت حلقية لا يمكن احتزالها بأي معنى من المعاني لدى: جبرا إبراهيم جبرا في «صناديق في شارع ضيق»، و«النحت عن» وأبد. مسعود، وسهيل أديس في «الحي اللاتيني» و«هنع الله إبراهيم في «تلك الراتحة» و«نجمة أغسطس» وغالب هلسا في «الروائيين» و«سلطانة» و«عبد الرحمن الربيعي في «الوشم» والدار الخراف في «يا بيات أسكندرية»، ولا يمكن إحصاء تلك الانساج في روايات الطيب صالح وإبراهيم الكوني وقزاد النكري وأحمد إبراهيم الفقيه والطاهر وطار وسليم بركات وإسماعيل فهد إسماعيل وبهاء طاهر وعبد الرحمن منيف وغيرهم. وتكشف هذه اللاتحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الإحصاء والتدقيق، أن المكون الذاتي مارس حضوراً «فاعلاً» في المادة الروائية، وأن ذلك المكون ظل يزداد حضوراً ويزوا مع التطور التاريخي والفني للرواية العربية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، أحدين بالاعتبار إحصائياً السردية لهدين النوعين الأدبيين هذه المساحة أمتدت فيها حرب جدد من

الممارسة الكتابية، ممارسة كتابية مهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا النهج الذي ركبت عناصره بنجاح، استأثر باهتمام بعض الروائيين العرب، فمزجوا وتوعدوا بين المكونات الدتية والمكونات التحليلية، فأنثرت الملاحظة كتابية حديثة، هي «السيرة الروائية» التي نحاول فهم يأتي الوقوف على بعض مآثرها، في محاولة للتماس حصائصها السردية والنوعية

#### ٤ سيرة الجسد: الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نقرأ من سيرته «الحيز الحائي»<sup>(٦)</sup> و«الشطار»<sup>(٧)</sup> استكشاف مرحلة من تكونه الجسدي والفكري، ويبدو لاهتمام في الأول

طبعاً، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد نطمسها هيمنة الجسد الذي يشكل مكوناً مركزياً في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزججة أنه من جهة يتابع تكوينه الجسدي ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وتصاريحه، ويمارس بدقة لعبة استرجاع ذكيرة، فهي تستحضر وقائع مضت بكتب بعيد انتاجها وكأنها تقع الآن وهذه اللعبة لا تحفي أمر الاسترجاع، فوعني محمد شكري المؤلف فيها لا ينطوي مع وعيه حينما

عاشها طفلاً وشاباً ورجلاً، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر لتمامي كبيراً بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكونية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية - انشائية في انقله بعد روايتي على سيرته، فمظهر من جهة وثائقية أكثر طموحاً من سيره مباشرة وأقل تطلعاً من رواية، ذلك أنه يستثمر تقنيات لسيرة أدتية والرواية، وليس ما نلاحظ أن درجة التخييل تؤدي وظيفة لصالح الجانب الوثائقي السري، مع أنها مستعملة للؤدي وظيفة مضادة، فالمشاهد انصاعه صوغاً روائياً تعمق الاحساس لدى القارئ، الواقعية الحدث لأنها

تركز على انقاص الجذبة والذيقية في مشهد السري، يمارس التحليل وطيفة تقوير لأشياء بدل لايحاء بها، ومع أن المؤلف يسدي حرصاً لا يخفى في تصاعيف النص بتدريجية تجربته ولكنه لا يقع ضحية انقواء التوثيق، إن التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكوناً فنياً مرجعياً بأصناف واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخصه بسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التحليلي الذي يظهر فيه، ومع أن الارتباك في تسوية النص ظهر واضحاً في قسمين، إذ الأول وصف بأنه «سيرة راتبة رواثة» والثاني «رواية» فإن تكرار اشارته إلى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توازن سجايت التحدي، على أن ذلك لا ينبغي للعنصر السري في النص الذي هو للدار الأساسي فيه، وأثره في اعطاء صورته مقربة عن الأحداث

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عرّبه في طفولته، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتحليل لتقريب الصورة التي كان قد رآها، وهو يشير إلى ذلك في «الشطار»، مما إن يرويه المستشرق لبيبي «موتاهارا» الذي يعمل على ترجمة «الحيز الحائي» عام ١٩٩٥ إلى أو يطب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في «الحيز الحائي»، ويقوده شكري من تلوار مآتاه صيجة، وأول ما يشاهدان

«الصهرج» الذي وصفه في «الحيز الحائي» وهذا يقاها بياباني قائلًا، في كتابك تصف هذا الصهرج، وما حوله كثير من الجبال، مع أنه ليس كذلك ولا يدل على أنه كان جميلاً. وكان رد شكري «هذه هي مهمة الفن. أن يجعل الحياة في أقرب صورها إلى هذا الصهرج المطبق في ذهن طفولتي جميلاً ولا يدل على أن استعيده بنفس الانطباع حتى يبدو كأن بركة من الحجل، ثم نسي كنت بعيداً عنه رسماً، ومكاناً عندما وصفته»<sup>(٨)</sup>، رؤية الصهرج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين، وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب «الحيز الحائي»، ويرافق بياباني لرؤية الصهرج في عام ١٩٩٥



وهو يكتب «الخطوة الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثير على ذلك . فهو بعيد انتاج حياته وتجاربته ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة بشكلها

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر النأت كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة ، تلف وتدور ولكنها تقدم ، تخرق الزمان أحيانا، إذ تسبقه ، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي، والنص يفرق بصراحته الدسية كل صروب للرواية والتقطع، ويظهر التصورات السائدة عن التكون الذاتي للفرد، تلك التصورات التي تختزله في الغالب إلى مكون شفاف وأثيري، وي تضعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي - الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي لعالم الذي تتحرك فيه الشخصية الرئيسية شخصية المؤلف وهو يقب ، متسلحا بالسحرية الساحرة ولذة الاكتشاف، في الطبقات المسية والمهملية والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي ، لم يكونا حكرا على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها

إنه في «بيضة النعامة»<sup>(٩)</sup> يتخذ رؤوف مسعد سيرة رواثية انتباهية، ثمة أفعال انتباهية تنظم النص من أوله، إذ يفتح بمعارسة جنسية شادة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويصنم بمشهد العودة إلى الطبيعة في بكارها الأولى، وهو انتهاك للثقافة وبين لافتتاح ولهاجم، يكون نص «بيضة النعامة» نفسه في تعاوض ينائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النوع الروائي النوع السيري، لكنه يفتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهميش مقصد البناء التقليدي، ومساراته الزمنية والكلمية، ولطائف السرد الشائعة التي تحل محلها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمذونات الذاتية والتجارب والأسعار والرحلات، وكل هذه المكونات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضمي عليه مسوعا بإهرا فالنقد والارتداد وقوة الاستكشاف، والاتصالات المسية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مادية، تتناثر هنا وهناك، وجميعها أفعال انتباهية جريئة . بعد انتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وانجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الحداد ممكنا في عرضها طبيعا لشروط الاعراف الاجتماعية ويهزم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلا متصلا بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله المثلهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يدرس الاكتشاف أو يفتخره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمع إلى حرية لا

خداح فيها، يريد الجسد أن ينتهك العبودية المقروضة عليه، وكل الأطر والجوايز التي تخرطه وتحتجزه وتحتزله إلى عورة، والنص سعيا لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتخرج من الاقتراب إلى حالة الجسد الانسانية، فيهمشه إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية وهناك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص «بيضة النعامة» حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد ، التي تعرض بلا ادعاء ولا حسوية اندولوجية ، يريد المؤلف أن يبحث في مشكلة الجسد وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مبهما منذ الطفولة، فالنقى، فالسجور، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للاعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، وإلى ذلك يشير المؤلف بوصف في نصير الكتاب، حينما يسحر قائلا انه يقرب خطيئة اخراج هذا النص إلى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره «كتابة ابداعية ايروتيكية»<sup>(١٠)</sup>

يتحدث الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف ، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثا عن الطبيعة انفاضة والمتوجة والوعرة للجسد، إلى درجة ممكن تحاوز القول فيها أن «بيضة النعامة» سيرة جسد تتضائل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد وتظهر مصدراته المثلية أو السوية بوصفها جزءا من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة خرج، لا خوف ولا موارد، والنص تطور تمجيدا متصاعدا لبدأ البدة، وتجيلا للنعمة، وهو لا يخوض جدلا حول ذلك، ولا يعرض حججا. ابعا ينتهك بالفعل الجسدي، وكان الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويحيد كتابتها، ولهذا فالنص لا سوفر المذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر للثقافة اجماعية ترسبت فيها خفوط قاهرة وقامعة ، يتفك بسخرية من ذلك، إذ يطرح فعن الجسد في عفوانه المتنوع

يذبح النص حلا لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يمن للجسد تمرده على «ثقافة الكنيسة» وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الاعلاء من شأنه، وما أن يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويوجد نفسه في مراع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تموت التجارب وتعددت، فالعلم يقوده في نهاية المطاف إلى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمير في تضاعفها اقضاء للجسد، وهناك في جبل اسمه امرأة ، يقال له «جبل مره» تقوده العتبات، عذراوات الطبيعة،

في الحرب الذي كان قد ضيعه، وعمل سلف ذلك الجبل يمارس فعله الاسمائي: الحب وانكسبه

هناك سريان الروائيين، يمكن انفسهم إليهم، بوصفهم نصين يتكاثران فعلا العرف اميروث الذي يرى في وصف القصة لدائية قصية اعتدريه تتصل بلعن رمزي وهو استرجاع تكون الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت علمه الذات في رحلة تروجه الرمني، وذلك ما سيق عليه في العقره الآتية استنادا الى نجيب محفوظ وحنا مينه

## ٥ - الأصداء الذاتية وبقايا الصور:

في «أصداء السيرة الذاتية»<sup>(١١)</sup> يقترح نجيب محفوظ نمطا جديدا من الكتابات السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب المدرج التاريخي، ويحتفي ابعد الذاتي الذي تمثلته تقليديا في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتأثر عناصر السياق الذي يتكلم والوقائع والأحداث، وذلك يقضي ان تشطي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشطي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن عنوان «أصداء السيرة الذاتية» يدفع القاري الى اصطلاح أفق انتظار يخص بأنه ستعرف الى نذ من التحارب والموقف والآثر المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنواين وتوجيهاته وجملة الاشهرات التي يتضمنها النص، الى نوحة يصعب فيها احراق للحب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شابه هب شابه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، ينحأ الى الموارنة والزمير والايحاء، ولا يمين الى التقرير والاحابة، ومعلوم ان شخص التحيد، والنعمية على البعد الذاتي الرقعة يبعد فن السيرة لدائية عن أهم قواعد، وهي استثمار تجربة شخص ما وعرضها سرديا، وهنا ينبغي ان يثير نداء كلمة «أصداء» الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة، اذ هي من جهة أولى تحقف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية ولكن هذا لا يعني أنها لا ترحي بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية يربها تمارس فصلا رمزيا بين ما يمكن توقعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة، وفي الآخر فإن ما ستتطره القاري هي «أصداء» لوقائع، وليس الوقائع ذاتها وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثا من لدرجة الذاتية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى، أنه مفهوم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاحتيار عايه في الأهمية لأنه يبعد تمازعا وتعرضا دحل النسيج الدلالي للنص، فأنوجه الأولى لذلك لتعارض بنجه ان النص متصل بوقائع حياة المؤلف وعنه سقريه كامل احق في تلقي النص باعتباره سيرة

داية غير مباشرة اتم جملة أصداء، والوجه الثاني ينجه الى دفع لنص الى مصمار التخيل الروائي الذي لحيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه

إنه نص «أصداء السيرة» يتغذى من هذه التعارضات الدلالة، وينطلق بوصفه نصا سرديا في محار خيالي ذاتي خصص، ان كلا من التجوية والتخيل ترودان النص بإمكانات ابخاشة كثيرة، لأن التناقد فمه مفتوح على معدين أساسيين هما السيرة الذاتية والتخييل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح «السيرة الروائية» سيطبق عليه، وبغير عن سلسلة الامشاج التي مركب منها

يتكون متن النص من ٢٢٥ فقرة مرقمة، ولا تحصى تلك الفقرات الى علامات سردية أو منطقية أو سنية، اما بأي تعديف دون سردية، بحيث إن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المداخ انتامي التجريدي سيكون حاصبا يحل محل السياق المتخرج، وبسبب كل هذا تفصل أن نصلح على تلك الفقرات بدالشذرات مستحصر في الدهن «الشذرات الفلسفة» التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في انفسور لقديم فنك الشذرات كست في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحيانا شكلا عمليا محسوسا، وأحيانا شكلا تجريديا مطلقا، ومن خيلها حيث حملته من الآراء والمواقف والأطباعات والتجارب والروى وواقع الحال فإن «شذرات» نجيب محفوظ تقتضي كس هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحي الملموس الى المحرر، هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص قبل الشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلصق الى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجع ان الاشارة تتخص بثورة ١٩١٩ في مصر التي بالمقدرة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي درج ان المؤلف بقصده في استهلال النص، وما إن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي، لكن دور التعالي على الأحداث الملموسة التي منها دكرات متقطعة عن زيارات عاطفية ونقلات وحولرات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية، وكلها تقبها في قراءة «الشذرات» تريد شحنة تجريد، وفي لشذرة العاشر» يرد على لسان الحكيم - وهو صديق الراوي - قوله «ما الحب الا تدريب ينتقم به ذور اسط من الوصلين» وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم «قسوة الذاكرة بنجل في لتذكر كما تنجى في النسيان» وبغيب الحكيم، فبما تكون السرد مباشرة بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هت وهناك الا ان انشدره رقم (١٢٠) يحمل عنوانا لافتا للبطر «عديريه الثاني» وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الياقيات،



سنتكون قد عدت بعض أهم دوافع برغم أنها كانت لا تبرز في الصفحات الأولى من سفر النية الذي عدته (١٤).

ما أستخدم عليه هنا مينة به «سفر النية» هو الذي سيكون مادة «بقايا صور». ومن الواضح أن الراوي لدى بعد الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي يعبرو ذلك القشر والضياع والتخبط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في «الخز الحائي» عديم التعرف في نص محمد شكري صورة الأب لجرح الذي قتل ابنه الصغير ورحمة الراوي الصريحة في الاستقام. فإن الراوي في «بقيا صور» لا تتردد أحياناً في المصاحبة عن عذر لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير «الثالوث المصطنع» أن «يشرب حيث يمشي له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في لعلاء أو الحمامة تاركاً نفسه وسامعه لرحمة المارة والعائش والمحمورين» (١٥)، وبما أن الراوي يحمل أثناء كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في «الخز الحائي» لا يتقصد أن يقود أسرته إلى ذلك فهو «يرحل وكله قصد أن يعود كما رحل موارس كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تمامهما، لكنه بنفس القصد، والأصح بونه ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس زوجاً ولا أب يعيش في أي مكان كما في كل مكان، يسكر ويسم، كما لو أنه في بيته وكما لو أنه بلا بيت، ينسى طوال حياته، ما كان يقبل عليه بفقد، بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالسيادة؛ لئلا كم كان يحيا الشعور بمسؤولية نفسه» (١٦). ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي أساسية له، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له على غرار صورة الأب في «الخز الحائي» التي تنتمي في «أشطاره» وتصبح هاجساً مقلقاً للراوي، وعلى هذا فإنه قرب خداسة النص تقريداً، يعود لتقصية موقفه للمهاجر أو أمي لا غفر للراوي كثيراً من الأدب الذي ألحقه بهذا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها. ولست ألوم على شقيقه المرضي، ما دم ليس مسؤولاً عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يفرق تعاسات بيته، لكنني كطقل، ما كنت قادراً على فهم ذلك، وكان احتياج أمي عليه من احتياجي، ثم صار الاحتياج أما وعرف وعحرأ في أن، (١٧)

في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سوك الأب في سياق «شقاء» لعالم الذي ضرب الأسرة كالأعصار المدمر، فالراوي هذا لا يطور موقفاً عدوياً لا يريد أن يكون قضياً مصاباً للأب كما هو الحال في نص محمد شكري هذا الأمر بعد ذاته يدفعه لتحقيق العيب عن كاهل

الأب الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمراً مهماً، فالتراسل يتركز بين الطفل - الراوي وأمه وأخواته، إن شقاء الأم، بفعل وجودها مع الطفل، وحريتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طوبىها إلى حاسب كونها ذخيرة حكايات، تسأثر كثيراً باهتمام الطفل وهو يروي، إلى معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي بصلب بالأم المعبدة لا غرابة أن يظهر اهتمام خاص مينة في مقدمة النص «إلى مرياما ميعانيل وكور، أمي»، «الاهدم» مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشبعة تنسج أهمية الأهداء ووطيعة

يتميز الراوي في «بقايا صور» بأنه راو إندماجي، لا يجعل من لحيته هاجساً يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لتضمير للكلم في السرد الروائي العربي، يحتمل وتظهر صيغة واحدة فقط من صيغة وهي ضمير انكلم بصيغة الجمع وهذا أمر به دلالة، فالراوي لا يعني بذاته، إنما بصرف اهتمامه في تصوير أسرته أنه بدو في كسار الأسرة، ويتحدث باسمها، ويسعيد تجاربها بعيداً عن أي نزوع برجسي، «به لا يشكل بدا «محور» أسامي في تلك التجربة، لا يلق على أفعاله إلا في أقل درجة، لا يعني بتجرباته النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لداته، أنه غير ميل بتخليق له لم يبيع موحلة يمكنه من ذلك، تعرض أفعال لا حرس وتجاربهم في مواقفهم على شاشته ذاكرته بوصفها «بقيا صور» في «غالب لا يميل هنا مينة إلى إسقاط وعيه لحالي على تجاربه الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعاً لتخليق والإسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، إنما بشغافاة عابرة، من ذلك مثلاً اشارته الموجهة موضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يحقق كرهه للتهتك الجنسي و«مقت معرفته بعد أدت لأشياء شامرية، سامية دائمة لا يدافع أخلاقياً مترس بل يفعل رومانتيكية شغافاة حسنت عليها رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شعبه ممارسه سادية رهيبة ونعصب حتى انصراح، أن تنحط هذه ممارسة فتصبح ابتدئية كريمة» (١٨) وهذا يعبر هنا مينة وجهة نظره الواضحة بهذا الموقف، ويبدو تغيب موضوع الجنس واستبعاده وكأنه نوع من الامتناع للاحتفاء به كما ظهر في «بيضة النعامة» و«الخز الحائي» و«أشطار»

وبالنسبة إلى أسى في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشئ، لأن أحد لا يقبل أن يستخدسه كما حصل بشقيقاته اللواتي عملن خادماً، الاحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي يقر أنه تعلم على حساب جبهتهن، يقول

«كتب اقتاب من حسد أحوالي، من صفولتهم، من حريتهم، وانني تعلمت القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية لوحيدة من جهلهم، وظني أنهم سيقرأون هذه الكلمات أسداً، «بين أمسات، ولأن أحداً لم يتطوع كي يقرأه لهم»<sup>١٠</sup>

إن مثل هذه الاشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه. هذا أمر قد يفسر لنا أيضاً عزوفه عن تسلط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كذلك استهجاناً لا يرغب بالاعلان عن فرديته.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولا يوجد ميل للعودة إلى الوقوف على أحداث تناورها سباق وقوع الأحداث، ولا لاستباق أحداث لم تقع بعد، إلا في حالات نادرة، لا يحلحل ذلك النظام المتدرج وهذا النسق التقليدي الناشئ في السيرة الذاتية والرواية يرافق الصابع الانسيابي والجري والمهائن للشخصيات الأساسية في النص، ذلك من الشخصيات عموماً مستكينة ومسوقة بإرادة قسرية، وكان اخلاق الصبي لم يتدخل في صبيعتها، الأب في غيابه وحضوره، في خسائره المتلاحقة، وإيماله ولا أبا ليقته، والام في استكانتها وميولها الأمر الواسع وعطفا حتى على الإرامل من عشيقت زوجها، الأخوات الصغار، والعمالة، والطفل «سدي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بمرأه علفه» تسيرهم حيث شاءت، مرة إلى أعمال السخرة، وأخرى إلى التشرد والضياع والجوع والأزجال، وهذا الأمر «هزئته» تخرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فعلة في تقابلها ومرجلها ورغباتها وشغقتها وبهاية حياتها التي اختارتها لتغير كل التي رادت والتواطؤات القائمة في مجتمع البصر، وبسبب ذلك تقرر أسيرة الراوي الهجرة إلى المدينة حيث يختتم هذا الجزء من سيرته الروائية ومن الواضح أن الأرملة — لغزية — يفعلها الذي تقتل فيه ستغفر كل نظم العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على «صور» أخرى تعرض في بصور لاحقة.

يذبح الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان من النص، أولهما ما يروي إليه وما يسمعه من حلال وسطاء، وماتصفيه محيله إلى ذلك وبخاصة مروييت الأم الخرافية والأسطورية ولدينية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانب كبيراً من الفصول الأولى من النص. وتظهر مروييات الأم وكأهم مغالبة للقهر والادلال، ومعانل للأخفاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك أن الأم أحياناً تمضي في مروييتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الوعد، وسط رمهزير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبناء أوى، وصريز الريح وانعواصف

لمطريرة اد اسجوع والخوف والتمفر، تبدأ الأم حكاياتها، أنها مدفوعة بإحساس دفين لإعادة التوازن إلى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبدل جهداً في حملها عن السهر. تغريتنا «الليلة سأحكي لكم عن الشاطر حسن» ومنذ هبوط الليل يغلق الباب، ونضع وراءه جذع شجرة التوتوه وبعد أن تتناول ماسيا من طعام تجلس الوالدة على حصر أمام الموقد وتحن حولها وتشرح في سره حكاياتها كتابعها الأسماء، اشقيقات يمازلن ذلك وعلى صوت المصير، ووجه النار، وعام الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بالتأويب، ثم تطبق الجفون، وفي منتصف الحكاية يكون قد مضى، ومجددتها يحكي لنفسها كانت مبهمة، يبدوننا بالأحكي لنا شيئاً بعد الليلة، فنبثق عيوناً، يلتقط عيونه أو عبرتيه ويهدف يتوى رأس على الكتف، ثم أقرو، ثم أحر، ومن جديد، تكتشف أما نمنا، وأنها تعكي لنفسها، كان سهرنا معها يعلمها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يممضي عبر الحقوق، يزار مع الريح، يمدس في امطر «لظمة وبرحف صممت كالهول فلتقطه حواسها، وتثبظ محفلة، موهقة في كل لحظة إن تسمع نقيا في الجدار أو طرقا على باب»<sup>١١</sup>

هذه المروييات بشكل تحيرة سرية في ذاكرة الراوي، يعمد، قيب، نهج حيته، نقره إلى عالم امرأة الأم، وتعدده عبر عام الوحش. الأب يحد نفسه مدمع في أسرته الانثوية الذي يشكل حضور الأب فيها مظهراً طارئاً وزائلاً وغير مدغل، فقد كان منذ البدء «الطفر الوحيد والأثر في العائلة»، الراوي لا يظهر أبداً تمرنا من أي نوع ما، هناك «استعداد كامل لكل استوترات التي تراسق نشأة النفس الذكر، إن مصادر تحيلاته انثوية، والاطر الأسري الذي يحتويه مسائي، والأفق انعام لحياته متأثر في هذا المناخ، وهو يقبل كل ذلك بوصفه قدراً لا شال له به، أما المكون الثاني من النص، فالمشاهدات والملاحظات والتجارب الأسرية البسيطة التي يستأثر بها العام الراوي، وهي وقننغ تتضد متسلسة وتتظم في إطار الارتجال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب لوقائعي فيها واضح، بها توثيق لتجربة الكلية بالأسرة، واعطاء تلك التجربة بعداً واقعياً وحقيقياً، وتندرج في هذا انسيابي تتقل الأسرة بين السويديّة واللاذقية والاسكندرونة والقرى التي تمر بها المعاناة أو تستوطنها بعض الوقت، وتصحح تاريخ ولادة الراوي ومسقط رأسه، وأعمال الأب الخاسرة ونهزاته، وعمل أخواته خادمت، وأفعال الراوي الصغر والعانة النيتية وكل ذلك يقوم على خلقه من انصرامات والأزمات الاجتماعية بين العلائق انقراء والاسياد المذكين للأرض والمال وبسطه وفي «المستقنع» وه اعطاه يستكمل حنا مينة سيرة

الروائية ، لا تفتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في «مقاييس صوره».

## ٦ - إمكانات متنوعة : التخيل والتذكر

توصف السيرة الروائية الامكاتب المتنوعة واللاتهنية التي تقدمها أحيانا السيرة والرواية، فهي «خلسات الكرى» يقدم جمال الغيطاني تنويعا مقربا يدمج بين اسيرة والرواية ولكنه دمج يذكر دائما بالأصول والموارد التي تتركب منها متن النص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مشار اهتمامه، ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التحليل الروائية . والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، انه يذهب مجارب ومشاهدات وملاحظات، يكون الطرق

الأحرر فيها امرأة، منكت عليه أحاسيسه وجذبه الى مدارها، وتغطي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها الا سيق واحد هو ذهنه واحساسه بالياغثة بلزاء بسوء يحرق حصوره من سكوت، بسوة يتعالى على الزمن والتاريخ والمكان نسوة يتصلن بسلالته رفيعة الجمال الذي يبعث النعوس والعمرة. ومزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات بين الأماني والترفعات، بين ما كان وما كان ينبغي أن يكون، وإذا انتظمت تجاربه في حيد متلج فإن النص يصبح سيرة موضوعها



الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة .. مكتفيا في الغالب بالوصف ولذاته، ويؤرقه الأفعال المؤجلة، يتمزق الراوي - المؤلف بين ما تحقق، وما كان ينبغي تحقيقه، ومحور مدونته كما يقول - أن يقص ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته<sup>(١١)</sup>.

نساء يظهرن فجأة في الطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد، أو يتكئ على النوافذ، أو يتهادين عاشقانه في طليظة، والقاهرة، وممرقند ويقداد، واسطنبول، وموريليا، وموسكو.

وحينما يظهرن يتعلق بون الراوي الذي يؤخذ بحصورهن فيوقف مسلسل الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تدخلة الحالة مورا في ذهنه عجيب، تشغله التكوينات الجسدية، يدق في التفاصيل، يستعين بحبرته كمتخصص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحول التكوين الأنثوي الى منظو تتفاعل فيه الألوان والأصواء، مهرجان مفعم بملم المنعة واللذة والشوق والتحنن. وهما ينشط الوصف، فيما يستأثر الأخبر السري بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملاحظات اللقاء وظروبه ولرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، انه كثيرا ما يصرح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التعمسي الى الفعل، ويلجأ في مرات قليلة الى ربط حالات ذهنه بعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى، ومع أن النص يقطع اي عنوانات معبرة عن حالات أو نساء معينين، فإن وجود الراوي المؤلف واضح، إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا سرورية ولا تنكر، فهو يشير الى كتبه، كلما وجد ذلك ضروريا، فالتجارب التي لا يتمهل بوصفها، يميل عليها في كتبه السانقة وأحيانا يعد انه سيعود إليها في مدونات أخرى، وكل تجربة تتراجع حين بعدها الرغبة انصبي المتصجر

وبعدها التأملي الصوري، مسار الرغبة يقتضي غابا بنهيه مقولة، فيما يتفتح مسار التأمل، فيتحول النص الى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دوائرها فتكاد تغرق كل شيء، أن المؤلف مسأوح بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف والاشياء والانعطافات، وعينه المبهمة لسفحة تقلب الأشياء وتشرحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تحصى، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمحيلة، بها عين بليغة مطلعة حادة، انها عكار الجسد الأعشى وبليته، عين مدبرة فاحشة، تمارس فجورها وصرح به، لكنها تعجب فعل الجسد وتدمر رغبانه، هي تقوده الى

عذاب دائم ، وفيما للتدافع الابصار، يترنح هو تحت ضربات الرعية

تظل معظم عناصر النص مكثكة ، فالدولف لا يسعى إلى إنشاء نص محكوم بوحدة لوقائع وأطرها الزمانية والمكانية، إنه هو الشخصية – المرأة وفيه تنعكس صور النساء ، وعليه تتطبع بصماتهن، إنه العنصر الوحيد الثابت في النص، وكل شيء يتغير، الأزمنة تتضارب وتتداخل، والامكنة تتعدد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة تقرأ صوريتها كأنها طيف، وتحمل أخرى ويتواتر حضورهن ، فيصبح المؤلف طرسا تكتب كل لحظة مهن عليه تعويذتها وبهائمها وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض - تجربة تكتب فوق أخرى تمحوها وتعيد إنتاجها ، ويسبب كل هذا تشكل هوية النص، بوصف سيرة روائية تحصر أن تكون مكونا جديدا، لكنها تحصر أيضا أن تحصر بتوصلها مع لسيرة ومع الرواية ، ومع حرص القبطاني الذي لا يخفى على توثيق تجاربه وملاحظاته وتحديد الأبعاد الزمانية والمكانية لها، فلن التخييل السردى ينشط أحيانا متدفقا ليصوغ تلك التجارب صوغا روائيا ، لكن هذا النشاط التخييلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية يظهر موضوع أكثر في نصوص أخرى، منها ما نجته على سبيل المثال في بعض نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي

فلي «خطوط الطور ... بخطوط العرض» (٢٠) يقدم عبدالرحمن مجيد الربيعي نوبعا سرديا يستثمر جامبا من السيرة الذاتية في إطار روائي ، ومجس متن النص يتكون من الوصف المسجج لشاة الشخصية الأساسية «غيث داود» وتكوينه الجسدي والنفسي، ويصحب التركيب عن نجاريه الجنسية مع مجموعة كبيرة من النساء، ولكن ذلك يرتب ضمن حط سيرته الذاتية، فالنجاري المذكورة بهدف إلى استكشاف الأوجه المتعددة لغيث داود، ومعظمها يثبت في وعيه كمداعيات تتصل بميانه التي تشهد ثلاث محطات رئيسية : العراق، لبنان، وفرنسا ويبدو الشخصيات المسائية التي تنوع عن تلك للبنان ، وكأنها مؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داود، إيهن خرات انتظمين في عقد حياته، بهن قضاء جوانب تلك الحياة ولا يؤدبن وظيفة فنية غير كونهن يظهرن في النص مرتبطات بقيات المفهوم بجسده أولا ويطوره الفكري ثانيا، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشره معه، فهو المركز وكل للعناصر الفنية الأخرى تنور في ملكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها به، وتبدو المطابقة واضحة على

الرغم مما يحدثه التخييل السردى من تمزيق – بين الراوي والمؤلف ، بين غياث داود وكاتب النص، والأشارة التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحيث تبرهن على ذلك على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخييل في النص، فالمؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية ، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيل وحاجاته ولوازمه، وهذا يقضي إلى القول أن «خطوط اصول ... خطوط العرض» في خطها اعلم، ومنكها الفتى ساعترها رومة تولي الاهتمام لشخصية لها مواقع مهيمن في «النص» هي سيرة روائية ، توطن إمكانات السرد الروائي في إثراء عالمها ، من ذلك تتكر المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتدور لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يعكس البرهنة على بعدها الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب أحداث النص ، يظهر السيرة المتدوجة لغيث داود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي ، على أن هناك بصورا أخرى مدفع بالحوالات الفكرية بشخصيات الرئيسية فيها إلى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، وإيهال القيم، فالنص ، من خلال الوقوف على النحرة الذاتية للمؤلف واستثمارها، يسلط صورا ساطعا على المنغرات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يتدرج هو الآخر في «سباق دمج الذاتي بموضوعي» ، كما نجد ذلك لتطلق عند بهاء طاهر في «الحب في المنفى» (٢١) أكثر تنوعا وشموحا فالنص يتصور حول شخصية تميل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيدا عن بلاده ، ولكن النص يتجاوز المعد الذاتي المباشر إلى تقديم سيرة روائية ناثرة فكمرة ضمن طر شامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات ، ثم كدمج في مسر الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان ، وبفجر النص سلسلة الانهيارات والاضطرابات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استعصت عن بلاده بأسلوب غير مباشر بعد أن أجهز على المرجعية الثقافية التي اعتصنت نشاته، وهناك في الخفى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري تلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب بكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أول الحب الذي يعصف بالطل ، ومن جهة ثامة الانكسار الداخلي الذي ساهمه بسبب انهيار كل المثل والقسم التي كان يؤمن بها، مما يقضي إلى حرب أهلية مريرة تقضح كل الانهائات التي عاشرها البطل ، وكانت في وقت ما بالمسية له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها، يحول هذه التمرقات تحتشد الوقائع

فتضيء لنا الأزمة الفكرية والأخلاقية للبطل الذي وجد أن لأحداث تنحه به إلى غير ما كان يريد، ويقوده إلى حيث لا يوقع. وهنا تندغم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام ميالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم نهيارها دفعة واحدة مخلقة احساساً مرأبلياً وأصمياً والخيرة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حلاً فردياً لمواجهة أزمة البطل التي تقصل بتربيته السياسية، والفكرية، ومن الواضح أن المؤلف يربط بين خسائره الشخصية والخسائر الرمزية لبلاده، على جميع الأصعدة، ويعد التخييل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون دائماً أحياناً في أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة لشخصية، لكنه يأخذ طابعاً حيادياً، وربما وثائقياً حينما يصرف إلى عرض الإطار العام الذي تقترب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الاطار هو اسراري - الشخصية - المؤلف الذي تصوف تجاريه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهى معه، وتوجهه ليكون جزءاً متصلاً بتلك الشخصية التي تنغمس في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي القرية حيث تعيش، وهكذا يلاحظ أن هذه النصوص بتنوعياتها اخصيه، تستفيد من كل الكشوفات التي توصلت إليها السيرة الذاتية والرواية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصاً خاصة ومتميزة عن تلك الأنواع المعروفة.

## ٧ - أفاق واستنتاجات

في السيرة الروائية تظهر الذات القرية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والكونيات السردية تقصل بتلك الذات، ومع أن درجات الاتصال تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكن الحديث عن انفصال، إن أقصى ما يتدرج تحت مقولة الانفصال، هو «الأصداء» التي يترجمها نجيب محفوظ، قاصداً بذلك أن العلاقات بين الذات ومكونات النص تقترب على نحو غير مباشر، على أنه هنا يظهر فاعل التخييل، فتقع مزاجية ابداعيه بين الواقعي والتخييلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في «ضفاء» طابع فني عن العلاقة المذكورة، إن ذلك الانفصال الرمزي تقرر اختيارات الراوي - المؤلف الذي يبدي أحياناً رغبة واضحة في التكرار وراء اسم ما، أو بتفاهت عمداً عن ذكر اسمه الصريح مكتفياً بضمير «الأناء» بيد أن ذلك لا يطرد، فكثير من النصوص تحدر عن أشهر الاسم الحقيقي

لراوي الذي هو الشخصية والمؤلف ويبدو أن إستراتيجية اظهار الاسم الصريح وأخفائه، تترتب في ضوء علاقات المؤلف بنفسه من جهة وعلاقاته بمحيطه الخارجي من جهة أخرى، فكما كان حرص المؤلف واضحاً في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رغبته لا تعفى في التصریح باسمه، وما إن يرغب - لأسباب خاصة به - في التمويه إلا ويلجأ إلى إشارات رمزية تحيى عليه يكون ضمير المتكلم، بقدرته الإيهامية العالية في السرد الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية، ينوب هذا الضمير عن لسان المؤلف الحديث بالنيابة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبداع والتخفي والتقليل والتكثير يظهر المؤلف حسب أفعاله أخرى، الضمائر الغائبة، أو المخاطبة، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفيات بناء المادة النصية، مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتدريج، يظهر ذلك في «الخبر الطافي» و«الشطر» و«بقايا» و«مرة يصار إلى تمزيق نظام التتابع» واستبداله بنظام التدخل كما يتجلى الأمر في «أصداء السيرة الذاتية» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول» .. خطوط العرض» و«جلسات الكرى» و«الحب في المنفى» .. هذان النظامان يتداخلان بتوجه أو ياكثري في بعض السرد الروائي.

كما يلاحظ أن السيرة الروائية تعتنق بالجسد، وتشغل به بوصفه عنصراً مهماً يحتاج إلى الاكتشاف والمواصل - يصار غالباً إلى الاقتران عما يواجهه الجسد من أحداثات وانكسارات وعطالة، وحيث يتاح له أن يعبر عن خلعاته ونطحاته، فإنه ينغمس في اللذة والمتعة، كمنوع من خفض قبمته، في ثقافة تقضي «لذاته وراء العجب السرية»، وتستبدله، وتقرض عليه أن يمارس أفعاله في مدأى من العيون الاحتماء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواضعات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمع، يظهر هذا في «الفيز الطافي» و«الشطر» و«بيضة النعامة» و«خطوط الطول» .. خطوط العرض» ويظهر ولكن يتنوع بتطويع على نوع من اللوابة، في «جلسات الكرى» و«الحب في المنفى» أما في «أصداء السيرة الذاتية» و«بقايا» و«صور» فلا يستأثر الجسد بالاهتمام، الجسد كائن مجهول لا يراد البحث عن هويته ومشكلته، في نصوص شكرى ومسعد والريبيعي، تتمحور الأحداث حول سيرة الجسد، يراد له أن يتنوع شرعيته ومصوره، فيكون موضوعاً للبحث والاكتشاف، ولجانباً الأشهر والباطة

أما محفوظ وعينة فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعني مرحلة التكوين وتشكيل المنظورات الفكرية الذاتية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية<sup>(٢٢)</sup>، وهذا الموقف من الجسد ساهم في رؤيته، ويتصلان بأصلين، فالأدب لسردي في الثقافة العربية لعب وبراءة على شائبة التخفي والتستر من جهة، والتصریح والكشف من جهة ثانية، على أن حرية الجسد، في بعض بصرى السيرة الروائية تترافق مع الكتابة، يصبح الجنس نوعاً من الكتابة على جسد الآخر، فالحب والكتابة فعلاً ينتهكان منظومة القيم عند شكري ومساعد - تكون الطبيعة أبكر مكاناً مناسباً لكليهما، ذلك نوع من هجاء الثقافة مخرومة في متنها، ولكن هذا لا يطرد دوماً أنما يحرص على التنوع، ففي نص آخر، لا يخفي صلاته بكل من السيرة والرواية، يقوم عبده وازن في «حديقة الحواس»<sup>(٢٣)</sup> بمعارضة مضادة - الحب والكتابة فعلاً محرمان يتمان سرية في غرف مظلمة رطبة معزولة، فيما يهرب شكري ومساعد إلى لطيفة في هجاء لا يحق لنفاذ استيعابية يحتج عبده وازن مختبئ في غرف مسية وسط ضياء سونامي مخلق ومتأزم وعيثي، كل يحجب بأسلوبه.

تثير مشكلة ترتب المادة للسيرة إلى طوئ عرقها، وكيفيات ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إصاليته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والقارية كالمذكرات والملاحظات والاطلبات واليوميات والمستندات الشخصية، موضوعاً هاماً يتعلق بالانتماء الجنسي والنوع السيرة الروائية، ولقد أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تهجين سردي، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول، لذلك أن انتصوص التي وقفنا عليها لم نزل غامضة الانتماء والهوية وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية «الحيز الحافي» التي ورد فيها تأكيد واضح على أنها «سيرة ذاتية وراثية» فإن كل النصوص الأخرى التي كانت موضوع التحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات، بما فيها الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري «الشعار»، ومع أن هذالك إشارات لا تقبل اليبس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعف استون، بشأن نصوصهم ليست روايات محض، فإن البحث عن تسمية، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الإسام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركيبية

لهذه النصوص، ويتبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأموع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولاً، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه، وقبل وضوح القواعد العامة وشباتها النفسي، وما أن تتكاثرت النصوص إلا وتدرج ضمن نوع جديد، يستعم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب «سيرة روائية» يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع الجديد، ويقرر نوع الصلة مع الموارد التي تصدر عنها، إنها هيأ حصصاً الوظيفية، يدمج بين الوثائقي والتحبي ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بالامتثال محدد إلى أي منهما، وأنه فيما يتخص بأشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات متجزئة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخها، وأخيراً فيما يتعلق بالأسول فإن المصطلح، يربط هذه الممارسات النصية بصلة تسب واضحة منوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب

#### الهوامش

- ١ - تريب، ر. هودروف، السيرة، ترجمة شكري، بيروت ورجاء سلام، دار الميضاء، بولان، ١٩٩٠ ص ٥١
- ٢ - جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاسمي، عباد مؤسلة تونس، بيت الحكمة، ١٩٩٢ ص ١٨٩
- ٣ - م. ن. ص ١٩٩ - ٢٠٥
- ٤ - تريب، توجوه، السيرة الذاتية، ترجمه عمر طه، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤ ص ٢٢
- ٥ - م. ن. ص ٢٩ - ٤٠
- ٦ - محمد شكري، الغير الحافي، لندن، دار الساقي، ١٩٩٣
- ٧ - محمد شكري، الشعار، لندن، دار الساقي، ١٩٩٤
- ٨ - م. ن. ص ٩٤
- ٩ - رؤوف مساعد، بيضة المعاصاة للنس، رياض الريس للنشر، ١٩٩٤
- ١٠ - م. ن. ص ١٣
- ١١ - نجيب محفوظ، اصدااء السيرة الذاتية نشرت سلسلة في جريدة أخبار الأنس عام ١٩٩٦
- ١٢ - حنا ميلة، بلايب هور، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠، ص ٢٢ - ٤٢
- ١٣ - م. ن. ص ١١٠
- ١٤ - م. ن. ص ١١١
- ١٥ - م. ن. ص ٣٦٨ - ٣٦٩
- ١٦ - م. ن. ص ٣٧٢
- ١٧ - م. ن. ص ٣٤٧
- ١٨ - م. ن. ص ١٠
- ١٩ - جمال الفيضاني، جلسات الذكرى، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦ ص ١٢
- ٢٠ - عبد الرحمن مجيد الربيعي، خطوط العزل، خطوط العرض، تونس، دار انبار، ١٩٩٣
- ٢١ - بهاء طاهر، الحب في المنفى، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٥
- ٢٢ - عباد إيساهيم، السيرة العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ ص ١٢٦
- ٢٣ - عبده وازن، حديقة الحواس، بيروت، دار الجديد، ١٩٩٢

## السيرة الروائية

إشكالية النوع والتهجين السردي

(الجزء الأول)

عبدالله إبراهيم / قطر

### 1. مدخل

السيرة الروائية ممارسة إبداعية مهجّنة من فنين سرديين معروفين: السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبياً، إنَّه المفصود به التركيب الذي يستمدّ عناصره من مرجعات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد معايرة. في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي "السيرة الروائية". لا يمارق الراوي مرويّه، لا يحافيه، ولا يتكر له بما ينماهى معه، يصورعه، ويعيد إنتاجه طبقاً لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة. والسيرة الروائية هي "نوع" من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرج معاً في تماحل مستمر ولا نهائي، يكون الروائي مصدراً لتخييلات الراوي، فانكب حسدي والسعي والذهني للروائي تُشرّح في السيرة الروائية، ويعاد تركيبه، فالتجربة الذاتية تُشحن بالخيال، وتوفر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في تقليص التجربة الشخصية للروائي، وإعادة صوغ نوديع واحتدائها. وكل وجوهها، دون خوف من الوصف اغمايد والبرد للتجربة، ولا الانقراض لشخصي عنها، ويتشكل من الأسلاك في السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استمد الراوي بالصيغ الموضوعية. هائلت باستمرار عرق لتجربة الروائي الذاتية، إذ يمارس الإغواء معه دون موارد، في نوع من الكشف الداخلي الجريء المادّ إن صيغ الوعظ والاستعلاء والسد والاستبعاد والحفص لا تحد لها مستندات تمنحها الشرعية. ولا توفر إمكانية لأي شسيء سوى الذات، وما يمر عبر مظهرها. إذ كل شيء يستمدّ أهميته وشرعيته الغيبة بمقدار اتصاله بذات الروائي، فزيته تشع دائماً قصصي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقعة إلا معدود ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محوراً مركزياً في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاعة صوغاً هياً مخصوصاً يناسب متطلبات السرد والتحليل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حميمية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما أن تصبح موضوعاً للسرد إلا ويُعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكوينها قبل أن ندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً

عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص، ههناك تداخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد هنا، يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد بما يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استناداً إلى الإشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كُتبت وأُنشئت، لتكوّن عناصر في نظام معاصر، مع أنها ما زالت توحى إذا قرئت في ضوء مرجعيات محددة يتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد على أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تنحصر في البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصراً في تكوين فني آخر، إنما يظهر الاهتمام بكيفيات الاستثمار ودرجات الاستلهاهم، ومع الأخذ بالاعتبار الإكراهات والارياحات التي تلازم كل تحول من حالة إلى حالة أخرى، وهي تعبيرات يعرضها تداخل أساليب السرد، ونظام الأرملة، والنصائح، والأسماء والرؤى ولقطورات، فاستعادة تاريخ حياة، تنحصر في الغالب لشروط رمس الاستعداد، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما تنحصر لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا يكون أبداً وراء أحداث أو وقائع حتم وإنما وراء أحداث تُقدّم لنا على نحو معين، فـ **رؤيتان مختلفتان بواقعة واحدة** تعلان منها واقعتين متميزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا (1) وذلك يعصّي بنا إلى التأكيد على أن أمر المطابقة الكاملة بين الوقائع التاريخية وبتدريج نصية في السيرة الروائية مستبعد، ولا يؤدي إلى نتيجة مفيدة لكل من التاريخ والسيرة والرواية.

## 2. التداخلات النصية : ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية

على خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة يحدد "جورج ماي" علاقات التداخل والتخارج بين هذين النوعين الأدبيين، فيذهب إلى أن السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي إشاعتها الرواية، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم، وهو أسلوب ظهرت بدوره في المذكرات، وسرعان ما دفعت به الرواية إلى مركز الاهتمام، وأصبح جاهراً لأن يُعاد استخدامه و حوّل شديد انزياح في السيرة، وهنا يُلاحظ عمق الاقتباس والملاحقة، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك فالرواية والسيرة ربطتهما جامع مشترك آخر، وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد جذت حنو السيرة في أن أحداثها تتمركز حول شخصية، والاختلاف فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية، أو شخصية الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية، فيما لو تم الأخذ بالاعتبار الخصائص

النوعية لكل منهما (2). إن فصيحة روايات الشخصية الواحدة تجسد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب، شديدة القرب إلى السيرة، فكلاهما يعيان بشخصية مركزية. على ألا يُفهم من ذلك أن الرواية إنما هي هذه الفصيحة، إذ أن هذه المماثلات لا تحجب أن الرواية على العموم تتارعها عدة انتماءات، حدث يوطر أفعال الشخصيات، أو شخصيات متصارعة في علاقتها ترصد الحدث بأفعائها، فيما السيرة تقتزن بحياة فرد، وغير منظوره الشخصي تتشكل الحيوانات الأخرى. وعلى الرغم من مما يمكن عده تمهيداً بينهما، فإن ذلك التمايز لا يخفى من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين، وصيغة السرد المباشر إنما هي إحدى الخصائص التي تصلهما ببعضهما. صحيح أن مسار التلقي يدفع بسلسلة من الاختلافات، من ذلك أن أفق انتظار القارئ يحدّد نوع التلقي، وفي نهاية الأمر، لا يمكن لأحد أن يخرق فضاءات التلقي، في أن الرواية عمل متخيل، والسيرة وثيقة لها بعد واقعي. ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس، يوجه سير القراءة إلى هدف محدّد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة، وعلى أية حال، لا يمكن تحطّي الاستعدادات، العرائية للمتلقّي، إنه فيما يخص الرواية يدفع للتأهلي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة مدفوع بفصول معرفة حقيقة ما حصل للأحرار، والخلاف حول درجة ستمار الجانب الشخصي في حياة الروائيين لتكون معديّات في نصوصهم ما زال يستأثر بالاهتمام، ويلاقي نوعاً من القبول أحياناً من لدن القراء وللقاد على حد سواء، وهذا لا يمكن إعقاب درجات اسمويه وانتصلي الضرورية في كل فن، تلك الممارسات التكرية التي تكسب شرعيتها لأف ندرج في سياق فعل إداعي.

يصوغ "ماي" (3) سبق علاقات الجمع بين الرواية والسيرة الذاتية امتداداً إلى درجة حضور أو غياب انتحارب الحقيقية في النصوص، ويفترض وجود سلم من الأنواع المعبره رمزياً عن تلك العلاقات، سلم تدرج فيه الأنواع من البهيمجي إلى الأحمر، وفي الرقعة الأولى البهيمجية توصع الروايات التي يكون حضور شخصية عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك "العرسان الثلاثة" و"الحرب والسلام" وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثابتة نبيلة اللون يحد فيها الروايات الشخصية أو السيرة التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، بعداً يبعدها عن أن يعبرها صورة منه، ومثال ذلك "أوجيني غراميه" وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توصع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بصمير العائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية لها صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهذا يمكن إدراج رواية "مدام بو فاري" بدلالة تأكيد فلوير بأنه هي. ويمكن أن توصع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بصمير المتكلم، وتصلح رواية "اعتراقات في العصر" أعودجاً يرهى

عمى هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية، وهي لا تنسب إلى الرواية، إنما تنسب إلى السيرة الذاتية، وإن شأها لا محالة قسط من الخيال الكبير، كما يلاحظ في كتابات "رستيف" و"بامبول" و"لامرتين". أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً، كما عمل "أناتول فرانس في ربايعته" "بوزيار" وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر بعد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كاتبها. وأمثلتها كثيرة، إذ تدرج فيها كثير من قصص الحياة، ويمكن إعادة صوغ رقعة الألوان المتدرجة التي رمز بها "ماي" إلى مسار التعبير السردية من الروايات التاريخية إذ تتوافر درجة الموضوعية بعيداً عن ذات المؤلف وصولاً إلى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء، بواسطة الشكل الآتي :

| النوع       | البيحي             | البيحي           | الأزرق                      | الأصفر                    | البرتقالي             | الأحمر                     |
|-------------|--------------------|------------------|-----------------------------|---------------------------|-----------------------|----------------------------|
| نوع الكتابة | الروايات التاريخية | الروايات الشخصية | الروايات السيرة بصور الغائب | روايات السيرة بصور للتكتم | سيرة الذاتية الروائية | السيرة الذاتية باسم مستعار |

يلاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع مسار من بدايته إلى نهايته يكشف تصاعداً لا ينحني نحو من الموضوعية وحضوراً متدرجاً للخصائص الذاتية التي تبلى أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها، وكل ما يقتضيه من أفعال، ويتساق مع كل ذلك استعداد متدرج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكتابة بوصفها المركز الذي تدور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة، إلى ذلك يلاحظ أن معاصر التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقعة الصفراء والخصراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخصراء والصفراء، ففي الأولى ما رالت الرواية هي النوع المهيمن، وفي الثانية يعيب النوع الروائي لتظهر "السيرة الذاتية الروائية". أي السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية. تستمد "السيرة الروائية" عناصرها إذن من "الرواية" ومن "السيرة الذاتية". إنما تؤسس وجودها بحارياً بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلا منهما .

يرى فيليب لوجون بأن السيرة الذاتية: سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك حينما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخه الشخصي (4)، وبضيق أنه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك بتحقيق إما بصورة صريحة

وذلك بالتصريح الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول، والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بحملة الترامات بقارئ بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيد أي شك في أنه يحيل على المؤلف لنسب اسمه على علاف الكتاب، أو بصورة حلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الروي والشخصية، بما في ذلك وهذا أهم ركن - أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان للتطابق، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معاً، وهذه البراهين تكون كافية لإبرام عقد بين القارئ والنص يثبت بأن ما يقرأه القارئ هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجود "ميثاق السيرة الذاتية". وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن "الميثاق الروائي"، أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارئ ويوجهه ناحية اعتبار النص روايه، وهذا يتقدم لوجود مطهرين لذلك الميثاق، أوهما: إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما: التصريح بالتحيل، وعالماً ما يكون ذلك من خلال مصطلح "رواية" الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تحيلاً (5).

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في مناهج، فمن ناحية عامة يصبح الحديث عن نوع من التواري الذي لا يتكرر للتدخل ولا يرفعه، ولا يعدد، ثماً، ففي كل أثر أدبي سردي نلحظ درجة من حضور العصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والسطور أو تم على مستوى الصيغة والأسلوب، أو تم على مستوى مكونات من السردية، ولكن من المعبد التقيد الآن بعدم التصديق بين السيرة الذاتية والرواية، دون غفول بالعرض، فلتكن السيرة الذاتية "خبراً" بالمعنى البلاغي، عما يفهم إمكانية التدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية الرواية نوعاً من "الإنشاء" بالمعنى نفسه، إذ الإمكانية التطبيقية لدمجها تعصي إلى دمج "الخبر" بـ "الإنشاء" وإنتاج نص حسي - إنشائي، هو "السيرة الروائية".

### 3. الرواية العربية واستثمار التجربة الذاتية

نشأت الرواية العربية الحديثة في محض التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب وقائع وأحداث أم سيرة وتاريخاً شخصياً أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي أن تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردية بالتحيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي إنشاء يتدرج ضمن النوع، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته التقديرية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن التجارب الذاتية "بكل نوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تُسثمر بوصفها مكونات جبرئية في بناء عالم متخيل شامل، ونوظف حينما يعاد إنتاجها صفاً لمقتضيات ذلك العام وحاجاته العسة، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التحيلية مشكّلة المتن الذي يؤلف سبوح العمل الروائي. ومع ذلك فإن هذا العالم المحازي

لا يتقبل أحياناً كل أجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل سبباً بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قاعاً للروائي، ولكنه قناع يفصح أكثر مما يحجب؛ ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تحاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي، فتسهار الحواجز بين الروائي والراوي، وتطفو على السطح بهد من تحارب الروائيين، وتندرس من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها.

من الطبيعي أن تباين درجات الإفادة من تلك التجارب بين روائي وآخر، ففي رواية "رينب" لعماد حسن هيكل لا يحجب التطبيق بين شخصية بطل الرواية "حامد" وهيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقننهم مسار السرد، وتعمق هوى الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يحض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين إبراهيم الماربي وبطل روايته "إبراهيم الكاتب" كانت مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في "أديب" في عمل مختلف عن المسار الذي استشرى ليدى استخدمه في "الأيام" وسرعان ما أقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل، ليكون سيرة كمدة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في "عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" ومع أن نجيب محفوظ كان يورب في منح الجانب الذي سلطه الإعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري سبغ، ويبرز "حياتاً في" "الثلاثة" و"أولاد حارتنا" و"البص والكلاب" و"ثرثرة فوق النيل" و"حب تحت المطر"، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الإبداعية والذاتية في "أصداء السيرة الذاتية".

وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تحاربهم محاور لرواياتهم قصصية تتصل بتكوينهم وانتماءاتهم ومعارفهم ومفاهيمهم، واحتلّت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإن شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى جبر إبراهيم جبرا في "صيادون في شارع ضيق" و"السفينة" و"البحث عن وليد مسعود"، وسهيل إدريس في "الحسي اللاتيني" وصنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" و"بحمة أغسطس" و"وردة" وعالم هندس في "الروائيين و"سلطانة" وعبد الرحمن الربيعي في "الوشم"، خطوط الطول.. خطوط العرض". وإدوار الخراط في "يا بنات إسكندرية" وعشرات سواهم من الروائيين الأدب العربي الحديث، ولا يمكن إخفاء تلك الأسس المتصاعدة في روايات الطيب صالح وإبراهيم الكروي وفؤاد التكرلي وعادة السمان وأحمد إبراهيم العقبة

وحيان الشيخ ونظامر وطار وول السعدوي وسليم بركات وسماعيل فهد إسماعيل ولطيفة الدليمي وماء طاهر وعبد الرحمن منيف إلخ...

تكشف هذه اللائحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيات والروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الإحصاء الدقيق، أن المكوّن الذاتي مارس حضوراً "فاعلاً" في المادة الروائية، وأن ذلك المكوّن ظل يزداد حضوراً وبروراً مع التطور التاريخي والفني للرواية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية هذين النوعين الأدبيين، هذه المساحة أُسْتُنبَت فيها ضرب جديد من الممارسة السردية المهجنة من مصدرية أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية وهذا التهجين الذي رَكِبَ عناصره بحاج، استأثر باهتمام كثير من الكتاب في الأدب العربي الحديث، فمارجوا وتوعوا بين المكوّنات الأدبية والمكوّنات التخيلية، فأثمرت الملاحقة كتابية جديدة، هي "سيرة الروائية" التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لالتباس خصائصها السردية والنوعية.

#### 4. سيرة الجسد: الاكتشاف والانتهاك

بعيد محمد شكري في عشرين لندين شراً من سيرته الخمر الحادي (6) و"السطار" (7) استكشف مرحلة من تكوينه الجسدي والفكري، ويسر الأكمام في الأول صدي، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي شكّل مكوّناً مركزياً في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مردوجة: فهو من جهة يتابع تكوينه الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف ورائته ورموزه وطفوسه وتصاريفه، وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مصت لكنها تعيد إنتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تحفي أمر الاسترجاع، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق معها حينما عاشها طفلاً وشاباً ورجلاً، وهذا لا يستبعد المهارة التي بما تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر التماهي كبيراً بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكوّنية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية-الحوارية في إصغاء بعد روائي على سيرته، بمظهر من جهة وثائقية أكثر طموحاً من سيرة مباشرة وأقل تطعماً من رواية، ذلك أنه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدي وظيفة صبة لصالح الجانب الوثائقي السري، مع أنها مستعارة لتؤدي وظيفة مصادرة، فالمشاهد المصاعة صوغاً روائياً تعمق الإحساس لدى القارئ بواقعية الحدث؛ لأنها تركّز على التفاصيل الجسدية والدقيقة في المشهد السردية. مارس التخيل وظيفة تقرير الأشياء بدل الإيجاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصاً لا يخفى في تصاعيف النص

على البعد التاريخي لتجربته، ولكنه لا يقع صحبة إعواء التوثيق. إن التجربة دائماً تسترجع بوصفها مكوناً فنياً مرجح بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخصه لسلسلة من الانكسارات مما يوافق الوسط التحليلي الذي يظهر فيه، ومع أن الارتباك في تسمية النص ظهر واضحاً في القسمين الأول وصف بأنه "سيرة ذاتية روائية" والثاني رواية". فإن تكرار الإشارة إلى السمة الروائية يدعم ما شُرحنا إليه من توافر للجناب التحليلي، على أن ذلك لا يعني العصر السيري في النص الذي هو المداد الأساسي فيه، وأثره في إعطاء صورة مقربة عن الأحداث.

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عاشه في طفولته، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتحسين لتقريب الصورة التي كان قد رآها، وهو يشير إلى ذلك في "الشطار"، فما أن يزوره المستشرق الياباني "نوتاهارا" الذي يعمل على ترجمة "الخبر الخافي" عام 1995 إلا ويطلب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في "الخبر الخافي"، ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان "الصهريج" الذي وصفه في "الخبر الخافي"، وهما بهاجاً الياباني قائلاً "في كنتك تصف هذا الصهريج، وما حزنه كثير من احتمال، مع أنه ليس كنتك، ولا يدل على أنه كان جميلاً" وكان رد شكري "فهذه هي مهمة الفن: أن يحمل الحدة في أفق صوها. إن هذا الصهريج انقطع في دهن طفولتي جميلاً ولا بد لي من أن أستعيد نفس الانطباع حتى ولو كنت بركة من الوحل، ثم أسي كنت بعيداً عنه رميةً ومكبياً، عيماً وصمة" (8) رؤيته للصهريج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين وهو بعد تركيب تلك الرؤية في مطبخ السعسات حين كتب "الخبر الخافي"، ويرافق الياباني رؤية الصهريج في عام 1995 وهو يكتب "الشطار". الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيراً على ذلك، فهو بعيد إلتاح حياته وبحاربه ومشاهدته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكيلها.

إن سيرة شكري الروائية تختفي بالتشرد، وتندمج أحزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها غير ينساب في تصاريف وعرة وشاقة، تنسف وتدور ولكنها تقدم، تحرق الزمان أحياناً، إذ تسبقه، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقمص، ويطعن التصورات السائدة عن التكوين الذاتي للعقد وجسده، تلك التصورات التي تحتلها في الغالب إلى مكون شعاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث التي يكون مدارها الراوي-الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي نقرأ فيه الشخصية الرئيسة شخصية المؤلف، وهو يقب، متسلحاً بالرغبة الساخرة، ولادة الاكتشاف، في الطبقات المسية والمهملات واسكوت عنها في تاريخ حياته

وجسده وعلاقاته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والقند الحذري التهكمي، لم يكونا حكراً على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها، إنما في "بيضة النعامة" (9) يجر رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثمة أفعال انتهاكية تنظم النص من أوله، إذ يفتح بعمارة حسنة شادة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويختتم بمشهد العودة إلى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة. ويسر الافتتاح والختام، يكون نص "بيضة النعامة" نفسه في تعارض باني وأسلوب ودلالي مع قواعد النوع الروائي والنوع السري، لكنه يتزعزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية.

يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم مقصد البناء التقليدي، ومسرته الرمية والأكابية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحملها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمسودات الذاتية والتجارب والأسفار والرحلات، وكل هذه المكونات تدرج في النص بلا نظام، لكنها تصمي عليه تبرعاً باهر، فالتقدم والارتداد وقوه الاستكشاف، والاعطافات الحسية العسة، والعلاقات الحسية التي تعرض بلا موارد، تتأثر بها وهماك، وجميعها أفعال انتهاكية جريئة، يعاد إنتاجها بوصفها عناصر من سيرة دنية استكملت شروطها لتدريجها، وتخرج داف في زمان، وم بعد الحدع ممكناً في عرضها طبقاً لشروط الأعراف الاجتماعية ويحوم سرده سواء أكن وثقه شخصية أم تحلاً متصلاً بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله فلهم في نظم كل لأحداث ولوف مع، والجسد الذي يمارس الاكتشاف أو يتطوره يفصح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويوضح إلى حريه لا حدع فيها، يريد الجسد أن ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأصر والخو جر التي توطئه وتحتجره، وتحرله إلى عوره، والنص سعياً لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي يحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتخرج من الاقتراب إلى حالة الجسد الإنسانية، فيهمته إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وفعالية، وهالك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يتركز نص "بيضة النعامة" حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد، التي تعرض بلا إدعاء ولا غواية أيديولوجية، يريد المؤلف أن يبحث في مشكله الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مهيماً مد الطفولة، في اسمي، وفي السجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء حرية معايرة للأعراف الفاتمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، وإلى ذلك يشير المؤلف بوصوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلاً إنه يقترف خطيئة إخراج هذا النص إلى الوجود، إندي قد يصعبه تحت صائلة مسؤولية جمالية باعتباره "كتابة إبداعية إيرونيكية" (10) وفي النص يتوحد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثاً عن الطبيعة العاصرة والمتوحدة والسويرة

للجسد، إلى درجة يمكن تجاوزاً القول فيها إن "بصمة السيرة" جسدية. تتصاعد الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد، وبظهور ممارساته المتلية أو السوية بوصفها جزءاً من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج إذ لا خوف ولا موارد، والنص يطور نمجداً متصاعداً لمدأ المدّة، وتبجلاً للمتعة، وهو لا يخصص جدلاً حول ذلك، ولا يعرض حججاً، بما يهتم بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها، ولهذا فالنص لا يقر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر للثقافة الاجتماعية ترسبت فيها صعوبات قاهرة وقامعة، يتعكّك بسخرية من ذلك، إذ يطرح فعل الجسد في عتقوانه المتنوع.

يقترح النص حلاً لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها مظهرها الخاص بسبب المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرده على "ثقافة الكنيسة" وعلى الثقافة الأوسع التي تختصها، هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الإغلاء من شأنه، ويجعله هدفاً من أهدافه، وما أن يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويجد نفسه في براع مع أسرة الثقافة التقيدية، ومهما توعت التجارب وتعددت، فما خدم يقوده في نهاية المطاف إلى أطبعه حيث لا تُدفع نصير في تصغيرها إقصاء للجسد، وهذالك في جيسل اسمه امرأة، يقال له "جيل مره" تقوده الميات، **عذراوات الطبيعة**، إلى الدرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعلة **الإنساني** **بقتل** **والكتابة**.

هاتان السيرتان الروائيتان حملتا شكلي **لورؤوف حشعة**، **بمكس البطر**، **بهما بوصفهما نصين** يتهكأن فعلاً العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة جسدية لدتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمري وهو استرجاع نكوّن الدات في ضوء وعي معايير لما كانت عليه الدات في رحة تدرجها الرمي، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استناداً إلى نجيب محفوظ وحنا مينة.

## 5 الأصداء الذاتية وبقايا الصور

في "أصداء السيرة الذاتية" (11) يقترح نجيب محفوظ نمطاً جديداً من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد النص المعهودة، يعب التدرّج التاريخي، ويحتفي البعد الدائي الذي تمثله تقليدياً في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والصكرية، وتتأثر عناصر السياق الذي يتنظم والوقائع والأحداث، وذلك يقضي إلى شصّي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشضي يأخذ شكل شدرات لا يصممها سبق محدد، ومع أن العنوان "أصداء السيرة الذاتية" يدفع القارئ إلى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرّف إلى بيد من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمولف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهه وحيلة الإشارات التي يتصممها النص، إلى درجة يصعب

فيها اختراق الخجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه شأنه هنا شأنه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، يلجأ إلى المواربة والترميز والإيحاء، ولا يميل إلى التقرير والإحالة، ومعلوم أن شحس التخيل، والتعمية على البعد الدائقي-الوقائعي يعد من السيرة الذاتية عن أهم قواعده، وهي استثمار تجربة شخص ما، وعرضها سردياً، وهنا يسعى التريث وراء كلمة "أصداء" الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة، إذ هي من جهة أولى تحفّف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحى بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلاً رمزياً بين ما يمكن توقعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة، وفي الأخير فإن ما ينتظره القارئ هو "أصداء" الوقائع، وليس الوقائع دفقاً. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثاً من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى، إنه مهتم بأصداء تلك الأحداث، وهذه الاختيار عادية في الأهمية لأنه يسرّ تارخاً وتعارضاً داخل السيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه إلى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقارئ كامل الحق في نقى النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة إما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه إلى دفع النص إلى مصراع تخيل برزخي سدي لسحب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إن نص "أصداء السيرة الذاتية يتعدى إلى هذه التعارضات الدلالية، ويطلق بوصفه نصاً سردياً في مجاز حيالي ذي حصص، وكل من التجربة والخيال برود النص بإمكانات إيحائية كثيرة، لأن التقاد فيه مفتوح على معنيين أساسيين هما لسيرة ذاتية وتدخل برزخي، وعلى هذا فإن مصطلح "السيرة الروائية" يطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الأمشاج التي يتركب منها، يتكون من النص من 225 فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات إلى علاقات مطقة أو سببية، بل يأتي تعييدها دون ترتيب، فترابطها علاقات سردية، بحيث أن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المساح التأملية الحريدي سيكون حاضراً محل محل السياق المتدرج. وبسبب كل هذا، فمفصل أن مصطلح على تلك الفقرات بـ "الشذرات" مستحصرين في الدهر "الشذرات الفلسفية" التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة، فتلك الشذرات كانت في غالبهاأملات فكرية تأخذ أحياناً شكلاً عملياً محسوساً، وأحياناً شكلاً تجريدياً مطبقاً، ومن خلالها تبث جملة الآراء والمواقف والانطباعات والتجارب والرؤى، و"شذرات" بحيث محفوظ تتضمن كل هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحسي الملموس إلى المجرد هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص، والشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول معاصي النص، تتمحور إلى ظهوره المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الإشارة تنصل بثورة

1919 في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجّح أن المؤلف يقصده في استهلال النص. وما أن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي، لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن رياراب عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم - وهو صديق الراوي - قوله ما الحب إلا تدريب يتعمق به ذوو الحظ من الواصلين. وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم "قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان". ويعيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشراً بصير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك، إلا أن الشذرة رقم (120) تحمل عنواناً لافتاً للنظر "عبد ربه الثالث".

وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الساقيات، ولا يمكن إحصاء انتماهي بين الراوي الذي كان شديد الحضور إلى الشذرة 120 وانحساره بعد ذلك، واندماجه رمزياً بشخصية "عبد ربه الثالث". ويحسن إيراد هذه الشذرة المفصلة في النص: "كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حيا حين سمع وهو ينادي "ولد ثالث يا أولاد الحلال" ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود، قال: "فقدته منذ أكثر من سبعين عاماً فعابت عني جميع أوصافه" تعرفت بعبد ربه وكنا نلقاه في الطريق والمقهى أو الكهف، وفي كهوف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث نرمي بهم فرحة السحابة في عبوبه الشواب، وحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمي كهفهم احماره. ومثد عرفته داومت على يدانه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وأن في صحته مسرة وفي كلامه متعة، وإن سعصى على لعن أحياناً. يظهر شيخ عبد ربه الثالث في منتصف النص تقريباً باحثاً عن طموته التي عاودها منذ سبعين عاماً، وسيستأثر بأهمية استثنائية في القسم الثاني من النص، ولا يحمي الراوي مداومته لقاء الشيخ، ومسرة صحبته والمتعة التي يثيرها كلامه، ومن المهم الإشارة إلى أن ذلك الكلام قد "يستعصي على العقل أحياناً". فعلاً، فإن الشذرات الحكمية والوعظية التي ستردد على لسان الشيخ ستكون تجريدية في الغالب. إن الشيخ لا يظل قديماً لراوي، إنما الراوي ينتماهي معه، ويتحوّل لسرد شيئاً فشيئاً إلى سرد موضوعي غير مباشر. يعيب الكلام المباشر والراوي الذي يعلن عن وجوده وانطباعاته، ويظهر الشيخ الحكيم بشذراته المكثفة الموجرة التي تعد ذخيرة تجارب تعرض بشكل تجريدي على أنها تأملات تستعصي على العقل أحياناً، ولا يعيب عن بال أن النص سيكون مورعاً بين الراوي والشيخ والمؤلف. ولكنا نرجّح أنه في القسم الثاني من النص سيدمع هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو المؤلف، ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في "مدحمة الخرافيش" و"أولاد حارتنا" ما أقرب أن يكون الشيخ قناعاً

لجيب محفوظ! ومن الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثالاً مفصولاً للبحث، إنه الشيخ الصال مد سبعين عاماً، أياً كان حقاً هو جيب محفوظ الذي لم تمكث في ذاكرته - في تضاعيف هذا النص - إلا الذكرى التي أشار إليها في الشذرة الأولى، فعادر طفولته إلى الآن، وأصبح شيخاً تائهاً يبحث عن حقيقة يعرف أنها غير موجودة؟

وفي "بقايا صور" يقف حاميّة على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي، ووصف إطار التشرد الأسري يظهر الراوي - العطل وهو يتنقط أو يعيد التقاط وقائع علفت في ذاكرته، وتثبت بوصفها صوراً تشكل جزءاً منها، ويصرّح حاميّة بذلك كاشفاً آلية تكون سيرته الروائية: "إن بقايا صور ستعود، في الوعي الذي نما معو العمر، صوراً شبه كامنة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهر طرف مكمل من هذه الصورة أو تلك، ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لداكرة رسخت الأحداث فيها، على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حُفرت بسكين الشفاء لتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب، وهي تدور في دوامة الروبعة، كسفيه شرعة قطع مرساناً، ونكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بعير قذرة، أو بوجود قيادة مع ربن غير مؤهل لأن يكون رباناً، أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حرم مربة العدير والتدمير، وء بحس أنه يحمل مسؤوليتهم أساساً (= الإشارة إلى قصور دور الأب). أما لا أرعم أن سفيه عاتقت رجلي عرفت هذا التخبّط في جنة بحر الفقر الكبير، ولكنها، بسبب من لا مبالاة ربانها، كانت تُشدها اضطراباً في مصطرع سوء وأسرعها إلى الصياح في الملحّة، وقد صاعقت فعلاً، وحين سيكتب لها أن تعود إلى الشاطئ، ستكون قد فقدت بعض أُمّرها برغم أنها كانت لا تزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته" (12).

ما اصطلح عليه حنا مينه بـ "سفر التيه" هو الذي سيكون مادة "بقايا صور". ومن الواضح أن الراوي الذي يعدّ الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قاع سردي، يعزو ذلك التشرد والصياح والتخبّط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في "الخبر الحافي" ففيما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورعة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في "بقايا صور" لا يتردد أحياناً في البحث عن أبعاد لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير "الثالوث المصائي" إذ "يشرب حيثما تسمى له، ويسكر كلما شرب، ويام في أي مكان، ولو في الغلاء أو الخمار تاركاً نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخمورين" (13)، وبما أن الراوي يحمل أبيه كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في "الخبر الحافي" لا يتقصّد أن يعود

أمرته إلى ذلك فهو "يرحل وكنه قصد أن يعود كما رحل ممارساً كل مشاعر الروع والأب، وكل مسؤوليته تجاههم، ولكنه بنفس القصد، والأصح دونه، ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس روجاً ولا أباً. يعيش، في أي مكان، كما في كل مكان، يسكر ويام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت. يسي طوال عينته، ما كان قبل العيبة، يفقد بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما، كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله" (14).

ويسو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي بالسبب إليه، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له، على عرر صورة الأب في "الخبر الحاي" لتي تناسى في "السطار" وتصبح حاجساً مقبلاً للراوي، وعلى هذا، فإنه قرب خاتمة النص تقريباً، يعود لتصفية موقفه النهائي "وإني لأعبر نوالدي كثيراً من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها ولست أنومه على شبقه المرصني، ما دام ليس مسؤولاً عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يعرق نعاسات دنياه، لكنني كطفل، ما كنت قادراً على فهم ذلك، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي. ثم صار الاحتجاج لنا ورفاً وعجراً في أن" (15). في نهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشفاء لعام الذي صرب الأسرة كالإعصار المدمر، فالراوي هنا لا يطور موقفاً عدائياً، لا يريد أن يكون قصيداً مصداً للأب كما هو الحال في نص محمد شكري، هذا الأمر يحد ذاته يدفعه لتخفيف لعب، عن كهل الأب، الذي لا يشكل حصوره أو عيابه في سياق الأحداث أمراً مهماً، فالتراسل يتركز بين الطفل الراوي وأمه وأخواته، إب شفاء الأم، بفعل وجودها مع الطفل، وحرمتها وعظمتها ورددتها ومهادنتها وحسن طوبيتها إلى جانب كونها دحية حكايات، تستأثر كثيراً باهتمام الطفل وهو يروي، إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المعذبة. لا عراية أن يظهر إهداء حامية في مقدمة النص "إلى مريانا ميخائيل ركور، أمي". الإهداء مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الإهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في "بقايا صور" بأنه راو اندماجي، لا يجعل من فرديته حاجساً يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متروك لصميم المتكلم في السير الروائية العربية، يخفي وتظهر صيغة واحدة فقط من بين صيغه وهي صميم المتكلم بصيغة الجمع، وهذا أمر له دلالاته، فالراوي لا يعي بذاته، إنما يصرف اهتمامه إلى تصوير أسرته، إنه يدوب في كيان الأسرة، ويتحدث باسمها، ويستعيد تجربتها بعيداً عن أي روع مرجسي، إنه لا يشكل أبداً محوراً أساسياً في تلك التجربة، لا يقف على أفعاله إلا في أقل درجة، لا يعي بتطوراته النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لداته،

إنه غير مبالٍ للتعليل لأنه لم يبلغ مرحلة تمكنه من ذلك، تعرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها "بقايا صور".

في الغالب لا يميل حامية إلى إسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعاً للتحميل والإسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، إنما بشعافية عابرة، من ذلك مثلاً إشارته الموجرة لموضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يخفي كرهه لنتهتك الجنسي و"مقت مقترفيه لقد أردت الأشياء شاعرية، سامية دائماً لا بدفع أخلاقي مترمت، بل بفعل رومانتيكية شفافة جملت عليها، رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شبقة ممارسة إنسانية رفيعة، وتعصب حتى الصراح، أن تحط هذه الممارسة فتصبح ابتدائية كريهة" (16). وهنا يعلن حامية وجهة نظره الواعية بهذا الموقف، ويبدو تعيب موضوع الجنس واستبعاده، وكأنه نوع من الانتهاك للاحتفاء به كما ظهر في "بيضة النعامة" و"الخبر الخافي" و"الشيطان"، ويعالجه أسي في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشيء، لأن أحداً لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن خادماً، الإحساس بأنه يقتات من بعض حسدي، يورقه أنه تعلم على حساب جهلهن، يقول "كنت أقتات من جسد أخواني، من طفولتهن من حريتهن، رأيت تعلم القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية الوحيدة، من جهلهن، وظني أمن لن يقرأ أن هذه الكلمات أيضاً لأهل أمهات، ولأن أحداً لن يتطوع كي يقرأها لمن" (17). إن مثل هذه الإشارات قليلة، ويظهر وكأن راوي مدفوع بإحساس حفي بالدسب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه، هذا أمر قد يعسر لنا أيضاً عروفه عن تسيط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كائناتاً اندماجياً لا يرغب بالإعلان عن فرديته.

تطرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولا يوجد ميل للعودة إلى الوقوف على أحداث تجاوزها سياق وقوع الأحداث. ولا لاستباق أحداث لم تقع بعد، إلا في حالات نادرة لا تخلخل ذلك النظام المتدرج، كما لاحظنا في "أصداء السيرة الذاتية". وهذا السق التقنيدي الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطابع الآسيوي والجزيري والمهادن للشخصيات الأساسية في النص، ذلك أن الشخصيات عموماً مستكنة ومسوقة بإرادة قدرية، وكان الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها، الأب في عيابه وحصوره، في خسائره الملاحقة، وإهماله ولا أبالينه، والأم في استكانتها وقبولها الأمر الواقع وعطفها حتى على الأامل من عشيقات روجها، الأخوات الصغيرات الخادما، والطفل الذي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة غامضة تسيرهم حيث شاءت، مره إلى أعمال السخرة، وأخرى إلى التشرد والضباع والجوع والارتحال، وحدها الأرملة "رنوبة" تغرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فاعلة في

تقلبها ومراجعتها ورعايتها وشغقتها، ومما يحميها حياتها التي اختارتها لتعبر كل التوازنات والتواطوات القائمة في مجتمع النص، وبسبب ذلك تقرر أسرة الراوي المحجرة إلى المدينة حيث يحتتم هذا الجزء من السيرة الروائية . ومن الواضح أن الأرملة العانية، بفعلها الذي تقتل فيه ستغبر كل نظام العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على "صور" أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يجمع الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان متن النص، أو هما ما يروى إليه، وما يسمعه من حلال وسطاء، وما تضيقه مخيلته إلى ذلك وبخاصة مرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانباً كبيراً من الفصول الأولى من النص. وتظهر مرويات الأم وكأنها مغالية للقهر والإدلال، ومعاقل للإحفاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك أن الأم أحياناً تمضي في مروياتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الموقد، وسط رمهير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبواء آوى، وصرير الريح والعواصف المستطرفة إذا جوع والخوف والتحقير، تبدأ الأم حكاياتها، إنما مدفوعة بأحاسيس دنيئة لإعادة التوتر، إلى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبذل جهداً في حملنا على السهر تعريفاً "البينة ساحكيكم عن الشطر حسن" ومد هبوط الليل نغلق الباب، ونضع وراءه جدع شجرة لوت، وبعد أن نتأرب ما لدينا من صدم نجلس الوالدة على حصر أمام الموقد ونحن حولها ونشرع في سرد حكاياتها. كما بعدها إلا سام لشقيقات يحاولن ذلك، وعلى صوت المطر، ووهج النار، وعالم حكايات لساحر، نشرع الأخواب بدشناؤب، ثم تطبق الجحور، وفي منتصف الحكاية نكون قد نما، ونجد أنها تحكي نفسها. كانت سيها، نسرنا بألا نحكي لنا شيئاً بعد الليلة، ففتح عيوننا، نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدها يسوي رأس عيني الكتف، ثم عر ثم آخر، ومن جديد تكتشف أننا نما، وأنها تحكي نفسها. كان سهرا معها يعطيها بعض الشجاعة في مراجعتها حروف يتمطى عبر الحقول، يرأر مع الريح، يمس في المطر والظلمة ويرحف صامتا كالمطول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ مجعلة، متوقعة في كل لحظة أن نسمع نقياً في الجدار أو طرقاً على باب" (18).

هذه المرويات تشكل ذخيرة سردية في ذاكرة الراوي، يتمتع فيها، تلهب حياله، تقربه إلى عالم المرأة-الأم، وتبعده عن عالم الرجل-الأب، فيجد نفسه مندجاً في أسرته الأنثوية التي يشكّن حصور الأب فيها مظهراً طارئاً ورائلاً وغير فاعل، فقد كان منذ البدء "الطفل الوحيد والأثير في العائلة". الراوي لا يظهر أبداً ثمرداً من أي نوع ما، هائل استبعاد كامل لكل التوترات التي ترافق نشأة الطفل الذكر، إن مصادر تخيلاته أنثوية، والإطار الأسري الذي يحتويه نسائي، والأفق العام حياته متأثر في هذا المناخ، وهو يتقبل كل ذلك برصعه قدرأ لا شأن له به. أما المكون الثاني لمستن النص، فالشاهدات والملاحظات

والتي تجارب الأسرية البسيطة التي تستأثر باهتمام الراوي، وهي وقائع تصدّ متسلسلة وتُظَمّ في إطار الارتحال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب الوقائعي فيها واضحاً، إنها توثيق للتجربة الكلية للأسرة، وإعطاء تلك التجربة بعداً واقعياً وحقيقياً، وتندرج في هذا السياق تنقل الأسرة بين "السويدية" و"اللاذقية" و"الاسكندرونة" والقرى التي غرّتها العائلة أو تستوطنها بعض الوقت، وتصحيح تاريخ ولادة السراوي ومسقط رأسه، وأعمال الأب الخاسرة وقبورته، وعمل أخواته كخدمات، وأفعال الروي الطفل وألعابه البيئية، كل ذلك يقوم على خلفية من الصراعات والأزمات الاجتماعية بين العالين الفقراء والأسياد المالكين للأرض والمال والسلطة. وفي "المستقع" و"القطاف" يستكمل حنا مينة سيرته الروائية، إذ تفتح أبواب العالم الخارجي أمام النصي في "بقايا صور".

### الهوامش

1. ترمبطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبحوث، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توفال، 1990، ص 51.
2. جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي و عبد الله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992، ص 189.
3. م. ن. ص 199-205.
4. فليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 22.
5. م. ن. ص 39 - 40.
6. محمد شكري، الخبز الخالي من كبريت، تدرج باقي، 1993.
7. محمد شكري، الشطار، لندن، دار النشر، 1994.
8. م. ن. ص 94.
9. رؤوف مسعد، بيضة النعامة، لندن، رياض الريس للنشر، 1994.
10. م. ن. ص 12.
11. محيى محفوظ، أصداء السيرة الذاتية، نشرت متسلسلة في جريدة أخبار الأدب عام 1996.
12. حنا مينة، بقايا صور، بيروت، دار الآداب، 1990، ص 203 - 204.
13. م. ن. ص 110.
14. م. ن. ص 11.
15. م. ن. ص 268 - 269.
16. م. ن. ص 273.
17. م. ن. ص 257.
18. م. ن. ص 100.

## إحسان عباس (السيرة العلمية)

### المتشورات :

#### ١ الكتب المؤلفة

- الحسن البصري ( دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٥٢ )  
من الشعر ( دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٣ ، الطبعة الثانية والثالثة والرابعة دار الثقافة بيروت ، دون تاريخ الطبعة الخامسة دار الثقافة ١٩٧٥ )  
عبد الوهاب المبدئي والشعر العراقي الحديث ( دار بيروت ، بيروت ١٩٥٥ )  
في السيرة ( دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٦ ، الطبعة الثانية والثالثة والرابعة دار الثقافة ، بيروت ، دون تاريخ الطبعة الخامسة ، دار الثقافة ١٩٧٨ )  
أبو حيان النوحدي ( دار بيروت ، بيروت ١٩٥٦ ، الطبعة الثانية الحرطوم ١٩٨٠ )  
الشعر العربي في أمهر بالاشمراك مع محمد يوسف مجمل - ( دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٧ ، الطبعة الثامنة ١٩٦٧ )

الشريف الرضي ( دار صادر ، بيروت ١٩٥٩ )  
العرب في صقلية ( دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٨ ، الطبعة الثانية دار الثقافة بيروت ، ١٩٧٠ ، الطبعة الثالثة دار الثقافة ، ١٩٧٥ )

د. بيح الادب الاندلسي الجزء الاول عصر سيادة قرطبة ( دار الثقافة بيروت ١٩٦٠ ، الصعة الثانية ١٩٦٩ ، الطبعة الثالثة ١٩٧٢ ، الطبعة الرابعة ١٩٧٧ ، الطبعة الخامسة ١٩٧٨ )  
تاريخ الادب الاندلسي الجزء الثاني عصر الملوك والمرابطون ( دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ ، الطبعة الثانية ١٩٦٧ ، الصعة الثالثة ١٩٧١ ، الطبعة الرابعة ١٩٧٤ ، الطبعة الخامسة ١٩٧٨ )  
نا مع سب ( دار سب للنشر والت. يع بقدرى ٩٦٧ )  
برشكر سب ( دار الثقافة بيروت ١٩٦٩ ، الصعة ثمانية ١٩٧٢ ، الطبعة الثالثة ١٩٧٥ ، الطبعة الرابعة ١٩٧٧ ، الطبعة الخامسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٢ )  
تاريخ النقد الادبي عند العرب ( دار الامانة ومؤسسة الرسالة بيروت ١٩٧١ ، الطبعة الثانية ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٨ )  
دراسات في الادب الاندلس - بالاشتراك مع واد القاصي والبيرو مطبوع - النار العربية للكتاب لمينا تونس ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ )

ملاحم مؤسسة في ادب العربي ( المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨ ، الطبعة الثانية ١٩٩٢ )  
اتجاهات الشعر العربي المعاصر ( سلسلة عالم المعرفة ، رقم ٢ الكويت ١٩٧٨ ، الطبعة الثانية دار الشروق عمان ١٩٩٢ )  
- تاريخ دولة الانباط ( دار الشروق عمان ١٩٨٧ )  
عبد الحميد وما شقى من رسائله ( دار الشروق عمان ١٩٨٧ )

- الورير المغربي ابو القاسم انيسين بن علي ( دار الشروق عمان ١٩٨٧ )

من الشعر ( طبعة رابعة دار الشروق عمان ١٩٨٧ )  
في السيرة ( طبعة رابعة دار الشروق عمان ١٩٨٩ )  
تاريخ بلاد الشام منذ العصر البعدي حتى نهاية عهد الخلفاء الراشدين ( الجامعة الاردنية عمان ١٩٩٠ )  
- تاريخ بلاد الشام في العصر العباسي ١٣٢ - ٣٥٥ ( الجامعة الاردنية )

- مصطلح حول العملة العمرانية والثقافية في فلسطين ( المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٢ )  
تاريخ النقد الادبي عند العرب ( طبعة مؤيدة ومقحة ، دار الشروق ، عمان ١٩٩٢ )

#### ب الكتب المحققة

رسالة في الترميز لابي العلاء المعري ( دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٥٠ )

جريدة العصر للامام الاصفهاني قسم مصر في جزئين - بالاشتراك مع شعري سيف واحمد امين - ( القاهرة ١٩٥٢ )  
- رسائل ابن حزم الاندلسي ( مكتبة الخديجي القاهرة ١٩٥٥ )  
فصل المقال في شرح كتاب الامثال لابي حبيب البكري بالاشتراك مع علي المحيي عابدين ( الحرطوم ١٩٥٨ ، طبعة جديدة ، دار الامانة والنشر ١٩٧٢ )  
حقن دمع الفلسفة لابي حزم الاندلسي - بالاشتراك مع ناصر الدين الاندلسي ( دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٨ )  
التف بحد العنق لابي حزم الاندلسي ( دار الحياة ، بيروت ١٩٦٠ )

ديوان ابن حنبل في الصقلية ( دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ )  
الود على ابن النخبة اليهودية برسائل اخرى لابي حزم الاندلسي ، دار للعروة القاهرة ١٩٦٠ )

ديوان الرصاصي البكتسي ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٠ )  
- ديوان القتال الكلاسي ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦١ )  
- ديوان لبيد بن ربيعة العامري ( الكويت ١٩٦٢ )

اخبار وتراجم انبلسية مستخرجة من معجم السفر للسكفي ( دار الثقافة بيروت ١٩٦٢ )

- ديوان الاعى القنطري ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٢ )  
شجر الخوارج ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ ، طبعة جديدة ١٩٧٥ )

الكتيبة الكاملة للسان الدين ابن الحمص ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٣ )

دبل والكلمة لابن عبد الملك المراكشي - قسم من السفر الرابع - ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٤ )

- الدبل والكتابة لابن عبد الملك المراكشي - السفر الخامس في قسمين - ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٥ )

التشخيصات من اشهر امر لاندلس لابي الككاشي ( دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٥ )

عهد اردشير ( دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ )



- نبيذ الوصافي الطبعي (ط ٢ مع ريبات دار الشروق بيروت ١٩٨٢)  
- التذكرة الحموية □ ١ ٥٢ بيروت ١٩٨٢، ١٩٨٤)  
- مرآة الرمان لسطاب الجوري □ ١ ٥١ (دار الشروق بيروت ١٩٨٥)  
- كتاب الخراج للفتحي أبي يوسف يعقوب بن ابراهيم (دار الشروق بيروت ١٩٨٥)  
- تخريج الدلالات السمعية لعلي بن محمد الحراعي (دار القرب الاسلامي بيروت ١٩٨٥)  
- تحفة القام لابن الأبار (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٦)  
- الجيس الصالح للمعالي بن زكريا الدهرولي □ ١ ٥٣ (عالم الكتب بيروت ١٩٨٧)  
- شذرات من كتب مفقودة (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٨)  
- معجم الادباء لياقوت الحموي □ ٧ مجلدات □ (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٩٢)  
- مسكوكه الحمويه بالاشتراك مع بكر عيسى □ ١-٨ □ (دار صانور بيروت - تحت الطبع)  
- اسباب از شواب للملاوي □ ح ٥ □ (المعهد الألماني، بيروت تحت الطبع)  
- معجم العلماء والشعراء الصغليين (دار الحرب الاسلامي تحت الطبع)  
- كتاب في التفسير لأرسطو (دار الفكر العربي القاهرة، ١٩٥٠)  
- وفي مقولة عن الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب  
Samuel Henry Butcher, The Poetics of Aristotle (London 1889)  
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة سنانلي فديم - بالاشتراك مع محمد يوسف نجم □ في جرين □ (دار الثقافة بيروت ١٩٥٨)  
١٩٦٠، وهي ترجمه كتاب  
Stanley Hyman The Armed Vision (New York 1947, 1948)  
دراسات في الأدب العربي لعون جروبيارم - بالاشتراك مع كمال السارحي وأسس فريجة ومحمد يوسف نجم - (دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٨)، وهي ترجمة مفلاان متفرقة لعون جروبيارم نشرت في مجلات مختلفة  
إرنست هسغواي بكارلوس بيكر (دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩) وهي ترجمه كتاب  
Carlos Baker The Writer as Artist (Princeton University Press, Princeton 1956)  
- فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان لأرسطو كاسيرير (دار لاندس بيروت ١٩٦١) وهي ترجمه كتاب  
Ernest Cassirer, An Essay on Man (Yale University Press, New Haven 1944)  
مفحة العرب بصورج أنطويوس - بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٢) وهي ترجمه كتاب

- يبيب في كتب التاريخ بالاشتراك مع محمد برمط نجم - (دار ليبيا، بغانزي، ١٩٦٨)  
- ليبيا في كتب الجغرافيا والرحلات - بالاشتراك مع محمد يوسف نجم (دار ليبيا بغانزي ١٩٦٨)  
مفح الضم من عصر الاسس الزهبي لمقري الشمسي □ في ثمانية ح ٥ - (برهان بيروت ١٩٦٨)  
- الوافي بالوجهات للصفدي □ الجزء السابع □ سلسلة المنشورات الإسلامية، رقم ٧/٦، الصادرة عن المعهد الألماني للأبحاث الشرقية بيروت، دار شتاير، فسمدين ١٩٦٨)  
وحيات الاعيان لابن خنكان □ في ثمانية أجزاء □ (دار الثقافة، بيروت ١٩٦٨ - ١٩٧٢)  
طبقات الفقهاء لأبي إسحاق الشيرازي (دار التراث العربي، بيروت ١٩٧٠)  
ديوار الصنوبري (دار الثقافة، بيروت ١٩٧٠)  
ديوار كثر عزة (دار الثقافة، بيروت ١٩٧١)  
الذيل والتكملة لابن عبد المراكشي □ الجزء السادس □ (دار الثقافة بيروت ١٩٧٢)  
- فوات الوفيات لابن شاكر الكتبي □ في خمسة أجزاء □ (دار الثقافة ودار صانور بيروت ١٩٧٢ - ١٩٧٧)  
- الروحي المعاصر في خمس الأقطار لابن عبد العظيم الجعفي □ دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٧٥ □ الطبعة الثانية دار صانور بيروت ١٩٨٠)  
لنخبة في محاسن أهل الجزيرة لابن سنام الفيلسوفي □ في ثمانية أجزاء □ (دار العربية بكتات ليبيا تونس ١٩٧٤ - ١٩٧٩)  
الطبعة الثانية دار الثقافة، بيروت ١٩٧٩ للطبعة الثانية دار الثقافة، ١٩٨٠)  
انساب الأشراف للبلاسي □ القسم الرابع □ الجزء الأول □ سلسلة المنشورات الإسلامية رقم ١/٢٨، الصادرة عن المعهد الألماني للأبحاث الشرقية بيروت، دار شتاير، فيسمدين ١٩٧٩)  
- أمثال العرب للمفصل الصفي □ دار التراث العربي، بيروت ١٩٨٠)  
- سرور النفس بعدارك الحواس الخمس للشيخ أبي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠)  
وسائل ابن حزم □ الجزء الأول □ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠)  
رسائل ابن حزم الاسلامي □ ١-٤ □ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ - ١٩٨٢)  
كتاب التشبيهات من أشعار ابن الأندلس (ط ٢، ثمانية - دار الشروق، بيروت ١٩٨١)  
ديوار شعر الحوارج (الطبعة الخامسة - دار الشروق، بيروت ١٩٨٢)  
رسائل أبي العلاء المعري □ ج ١ - دار الشروق، بيروت ١٩٨٢)  
فهرس الفهارس والأشياء لعبد الحي الكافي □ ١ ٥٢ (دار الغرب الاسلامي، بيروت ١٩٨٢ - ١٩٨٦)  
الكافي في البيروني لعبد الوحي بن محمد الطولي بالاشتراك مع عبد الحفيظ منصور (بيروت ١٩٨٢)

George Antonius. The Arab Awakening ( London 1938 )

- دراسات في حضارة الإسلام للسيد هاملتون جيب - بلاشبرن  
مع محمد يوسف نجم ومحمود رايد ( دار العلم للملايين  
بيروت ١٩٦٤ ) وهي ترجمة كتاب

Hamilton A R Gibb, Studies on the ( Civilization  
of Islam) Beacon Press, Boston / Mass. 1962

ت س ماثيوسن ( المكتبة العصرية بيروت ١٩٦٥ )  
وهي ترجمة كتاب

F O Maathussen, The Achievement of T S Eliot  
( New York 1958 )

موبي ديك كهزمن مفل ( دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٦٥ )  
الطبعة الثانية دار ناصر ، بيروت ، ١٩٨٠ ) وهي ترجمة كتاب  
Herman Melville , Moby Dick ( New York 1942 )

- الفكر العربي الحديث - وهو ترجمة لكتاب  
Modern Arab Thought : Channel of the French  
Revolution to the Arab East , translated by the  
san Abbas ed by Charles Issawi The King-  
ston Press I C Princeton , New Jersey 1983

من بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية ، ترجمة العصر العشري  
A H M Jones The Cities of the Eastern Roman Provinces

( دار الشروق عمان ١٩٨٧ )

- وأنها بروم الرومانية الحديثة ، ريو بكونسكي ، بالاسر ، مع  
( المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بحث الصنع )

د - الكتب المحورة

- كمال ناصر - الأعمال الشعرية ( المؤسسة العربية للدراسات  
والنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ )

ديوان إبراهيم طوقان ( دار القدس ، بيروت ١٩٧٥ )

د - البحوث العلمية والمقالات المتعددة

- السلفاء والزمن في شعر دي الزمة ( مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد  
٥٨٨ ، السنة ١٩٥١ ، ص ١٩ - ٣١ )

التجديد في شعر باريك الملائكة ( ١ ) ( مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد  
٧٢٢ ، السنة ١٩٥٣ ، ص ١٥ - ١٧ )

- التجديد في شعر ناول الملائكة ( ٢ ) ( مجلة الثقافة - القاهرة ، العدد  
٧٢٤ ، السنة ١٩٥٣ ، ص ١٦ - ١٧ )

أعوام من عمر الأقصوصة السودانية □ - ١٩٣٦ - ١٩٣٦ □ عطفه  
القلم الجديد - عمان العدد ٣ ، السنة ١٩٥٢ ، ص ١١ - ١٣

- تاجوج في أدب السودانية ( مجلة القلم الجديد - عمان ، العدد ٤ ،  
السنة ١٩٥٢ ، ص ٢٧ - ٢٨ )

في الأدب السوداني ( مجلة القلم الجديد - عمان ، العدد ٦ ، السنة  
١٩٥٢ ، ص ١٥ - ١٦ )

- تطور الاتجاه الفني في شعر باريك الملائكة ( مجلة الأدب - بيروت  
العدد ٤ ، السنة ١٩٥٣ ، ص ٤١ - ٤٤ )

جدار القصور لندرك شاكرك السبب ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ٥ ،  
السنة ١٩٥٣ ، ص ٦٢ - ٦٣ )

- اجزاء العلم في الشعر ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ٦ ، السنة

١٩٥٢ ، ص ٢٤ - ٢٥ )

- تسبب عريضة والفرقة الصوفية ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ٧ ،  
السنة ١٩٥٣ ، ص ٩٠ - ١٠ )

- في الأدب السوداني □ □ ( مجلة القلم الجديد - عمان ، العدد ٦ ،  
السنة ١٩٥٢ ، ص ١٦ - ١٧ )

- في الأدب السوداني ( ٣ ) ( مجلة القلم الجديد - عمان ، العدد ٧ ،  
السنة ١٩٥٢ ، ص ١٥ - ١٦ )

- نهضة الشعر في السودان ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ١ ،  
السنة ١٩٥٤ ، ص ٤٠ - ٤٤ )

النثر السوداني في عصره الحديث ، في كتابه من الذي سرق النار ،  
( المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٢٧ - ٣٤٢ )

أريثونة الطلعة - دراسة في شعر قنوي طوقان ( مجلة الأدب -  
بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٥٤ ، ص ٩ - ١١ )

لغصه الغصاة - مترجمة عن سوسرست موه ( مجلة الأدب -  
بيروت ، العدد ٥ ، السنة ١٩٥٤ ، ص ٨ - ١٢ )

من د - الوعد البيسوت س - إليوت ( مجلة الأدب - بيروت  
العدد ٣ ، السنة ١٩٥٥ ، ص ٢٢ - ٢٤ )

الإنتاج يعني رسالة الغفران ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ٨ ،  
السنة ١٩٥٥ ، ص ٢ - ٥ )

حكي ( البرج ) طريقته في الكتابة والماليف ( مجلة الأبحاث الجامعة  
للأدب - بيروت ، العدد ٤ ، السنة ١٩٥٥ ، ص ٤٨٧ - ٤٩٦ )

- الأخلاق في غلواء - دراسة بجانب من شعر إلياس أبو شكة ( مجلة  
الأدب - بيروت ، العدد ٥ ، السنة ١٩٥٦ ، ص ٢٣ - ٣٥ )

النقد الأدبي في الإنجليز ( مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في  
بيروت ، العدد ١٢ ، السنة ١٩٥٩ ، ص ٥٠٩ - ٥٢٨ )

دراسة بحية بقصائد والبحوث التي نشرت مجلة لأدب ، حريز  
١٩٦٠ ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ٧ ، السنة ١٩٦٠ ، ص ١٣ - ١٦ )

دراسة نقدية بقصائد والبحوث التي نشرت مجلة الأدب ، تصور ،  
١٩٦١ ( مجلة الأدب - بيروت ، العدد ٨ ، السنة ١٩٦١ ، ص ١٣ - ١٦ )

الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر ( مجلة الأدب -  
بيروت ، العدد ٩ ، السنة ١٩٦١ ، ص ٧ - ١٢ ، ٨١ - ٨٨ ، ١٤٢ - ١٤٣ )

الأدب في الأدب والمعرب - في كتابه الأدب العربي في آثار  
النارسيين ، ( دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٢٥١ - ٢٩٠ )

الغزال الكلامي حياته وشعره ( مجلة لأبحاث - الجامعة الأميركية  
في بيروت ، العدد ١٤ ، السنة ١٩٦١ ، ص ٢٤٩ - ٢٥٨ )

عنساسات العلم الإسلامي ببغداد - مترجمة عن الأصل الإنجليزي  
لجورج المقدسي ( مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت ،  
العدد ١٤ ، السنة ١٩٦١ ، ص ٢٨٥ - ٣٢٥ ، ٤٨١ - ٥٢٣ )

- نظرات في النظرية السنتية في الحلافة - مجموعة عن الأصل



## in the Acts of the Congress

حياة العمالية والثقافية في فلسطين في القرنين الرابع والخامس الهجريين بحث أقي في المؤتمر الدولي الثالث بتاريخ بلاد الشام (فلسطين - عمان - سار ١٩٨٨) جمع في كتاب حاصر بالدراسات عن القدس مؤتمر تاريخ بلاد الشام.

القوس العذراء بحث صدر في القاهرة في الكتاب التكريمي لمؤتمر متعدد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين (تحرير أمين عزاد سعد والحسيني حسن عبد الله) (صدر سنة ١٩٨٢) بعنوان دراسات عربية و إسلامية

الفقد عند حسين مروة بين النظرية والتطبيق بحث صدر في بيروت في الكتاب التكريمي لمؤتمر مروة بمناسبة بلوغه السبعين (تحرير محمد كروب) (صدر في كتاب بيروت سنة ١٩٨١)

علي بن عبيدة الريحاني، مختارات من شعره (مجلة الأبحاث - السنة ٢٩، ١٩٨١ من ٣ - ٢١)

بين أبي العلاء والنور العفري بحث نشر بمجلة الفكر العربي العدد ٣٥ سنة ١٩٨٢.

طريقة ابن حيان في الكتابة التاريخية (بحث نشر في مجلة الفكر العربي العدد ٢٧/٢٨ سنة ١٩٨٢، من ١٩٩ - ٢١٧) مجلة المناهل للمعرفة العدد ٣٩ سنة ١٩٨٤، من ١٠٩ - ١٤٣.

Sense of Proportion in Season of Migration to the North, in el - Abhat ( Special volume 3, Vol XXX II, 1981, pp 39 - 44

كتاب الغرياه بلا جرى شرقي المجلد / ٥٠ / ١٩٨١. (دار الشروق بيروت ص ١٩٢ - ١٠١)

Melanges de L'Universite Saint - Joseph, in Memoriam of Michel Allard and Paul Nwya

ملاحظات من القسم المفقود من معجم الشعراء (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية بيروت السنة ٣٣ / ١٩٨٥ من ٣ - ٢٦)

عبد الملك بن مروان ونوره في ثقافة عصره (مجلة دراسات - المجلد الثالث عشر، العدد الأول ١٩٨٦ من ١٠٥ - ١٢٠)

فتح بلاد الشام - مؤشرات وإحصاءات (نشر في السيرة الثانية من أعمال المؤتمر الدولي الرابع لتاريخ بلاد الشام - المجلد الثاني تحرير محمد عبدان السميت وإحسان عباس، عمان ١٩٨٧، ص ١٢ - ٢٤)

التعليم في لاندس حتى القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي بحث قدم إلى المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمان ضمن كتاب التربية العربية الإسلامية المؤسسات والممارسات (١٩٨٥)

التصديق الإسلامي للتربية: بحث أقي في المؤتمر السنوي للباحثين المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمان ١٩٨٧ ونشر في كتاب خاص بالبحوث المنبثقة بصدر عن المجمع

جانب من التاريخ السري للمراطين (بحث سينشر في الكتاب التكريمي للمؤتمر شوقي ضيف)

الحياة الثقافية والعمالية في فلسطين في النصف الأول من القرن

الإسباني للمعبر هاملتون جيب (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت العدد ١٦، السنة ١٩٦٢ من ٢٩٩ - ٢١٠)

أحمد العلاء والمفتين في الأندلس (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت - العدد ١٦، السنة ١٩٦٢، من ٢٣ - ٢٢)

الجانب السياسي من رحلة ابن العربي إلى المشرق (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٦، السنة ١٩٦٢ من ٢١٧ - ٢٢٦)

الأثر الإسلامي في قصة موسى ديك (مجلة الآداب - بيروت، العدد ١، السنة ١٩٦٥، من ٤ - ١٥)

أبو در في وجه الأزمات الثلاث دراسة نقدية لديوان معين بسيسو الأشجار تنقوت واتفة (مجلة الآداب - بيروت العدد ١، السنة ١٩٦٦ من ١٢ - ١٤)

أبو حسن بن حمد وعلم الكلام (منه لسان الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٩، السنة ١٩٦٦ من ١٨٩ - ٢٠٧)

ابن شهيد لأندلسي وشمال بالأ. (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت العدد ١٩، السنة ١٩٦٦، من ٣٩٥ - ٤٠٦)

وسالمان على غرار الغفران والنوابع والنوابع (مجلة دراسات العربي للرباط، العدد ٤، السنة ١٩٦٦ من ١١٦ - ١٢٧) الصورة الأخرى في شعر البياتي (مجلة الآداب - بيروت العدد ٢، السنة ١٩٦٦ من ٢٨ - ٣١، ١٨٧ - ١٩٠)

ابن وهبان وكتاب في السياسة في كتاب العيد (الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧، من ٩٩ - ١٥٤)

رئيس جوري والقصة مجلة الآداب بيروت العدد ١٢، سنة ١٩٦٧ من ١١ - ١٢

دراسة نقدية للنقائذ التي نشرت بمجلة الآداب، كانون الثاني، ١٩٦٨ (مجلة الآداب - بيروت، العدد ٢، السنة ١٩٦٨ من ١٤ - ١٧)

رحلة ابن العربي إلى المشرق (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت العدد ٢١، السنة ١٩٦٨ من ٥٩ - ٩١)

مولود ابن رشد (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت - العدد ٢، السنة ١٩٦٩ من ٢ - ٦٢)

إصباح حريان والأدب الثوري (مجلة الآداب - بيروت العدد ٥، السنة ١٩٧٠، من ٢ - ٤٠ و ٦٨ - ٦٩)

الشعر السوداني نظرة تقييمية (مجلة الدراسات السودانية الخرطوم العدد ٩، السنة ١٩٧٠، من ٥ - ٢٥)

اتحاد المسلمين في بجاية بالأندلس (مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية في بيروت العدد ٢٢، السنة ١٩٧٠، من ٣ - ١٤)

"Social and Cultural Life in Andalusia in the Light of the Nawazil of Ibn Rushd" paper delivered at the Congress of the German Oriental Society, Berlin, March, 1980 to be published

فامي من «الرائد» لجبران مسعود، (مجلة الأبحاث الجامعة ٣٠٧)

الجزء العاشر من مسند أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، لاسي محمود بن أبي شيبه، تحقيق لجنة حكم رسمي خلد في بيروت ١٩٦٩ (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ٢٣ سنة ١٩٧٠، ص ٩١-٩٢)

مراجع أهل القدس في القرن الثاني عشر الهجري، تأليف حسن بن عبد اللطيف الحسيني، دراسة وتحقيق سلامة صالح النسيان (مجلة دراسات، المجلد ١٢، عدد ١/١٩٨٦، ص ١٨٧-١٩٠)

و- مراد في الموسوعات

- Kuthayyir in El2 .

- Aban b. Abd - al - Ham d., In Encyclopaedia Iranica (E. Iran ) Vo. 1, pp 58-59 .

Abd - al - Rahman b. Moa. Sarakhsi, E. Iran . Vol I p.p. 147 - 48 .

- al - Adab al kabir E. Iran Vol 1 pp 445 46

al Adab al Saghir, E. Iran Vol 1 pp 446 47

Ama. Abul Abbas Saeb b. Farnakh / 1 n 1 1 p 917

Ayyoha L Walad I Iran Vol 1 p 64

- Baramika in E. Iran , Forthcoming

- Buran , in E. Iran , Forthcoming

### الجوائز والأوسمة .

- ١ جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي ١٩٨١
- ٢ حثرة جامعة كولومبيا ، نيويورك لترجمة ١٩٨٢
- ٣ حثرة سبطس الرئيس الثقافية لتفقد الآسي، ١٩٩٢
- ٤ وسام المعارف للبلجيكي، ١٩٨١
- ٥ رسم القدس من منظمة التحرير الفلسطينية ١٩٨٨
- ٦ شهادة لكتوراة فخرية في الآداب الإنسانية من جامعة شبكاو ١٩٩٢ .

عضوية المجاميع والمؤسسات الثقافية

- ١ للمجمع العلمي اسوري
  - ٢ مجمع اللغة العربية في القاهرة
  - ٣ المجمع المبني الأوردي (مؤسسة آل البيت) لجنة تاريخ بلاد الشام .
  - ٤ جمعية المستشرقين الألمان
  - ٥ النادي العربي الإسلامي في مدريد
  - ٦ هيئة تحرير ترجمة تاريخ الطبري
  - ٧ مجلس أمته جامعة اسبانيا ، مدريد
  - ٨ سداد سرف في الجامعة الأمريكية ببيروت
- معظم البحوث والمقالات الواردة في هذا الشئ جمعتها وحررتها وقدمت بها وداد القاضي في كتاب يعدوا «من الذي سرق النار»

السابع الهجري وبخاصة في ضوء رحلات ابن النديم، (بحث منشور في الكتاب التكريمي الدكتور ناصر الدين الأسد) .

مرحمة أبي العباس مستخرجه من بعض الطلب لاسي النديم (منشور في مجلة دراسات الجامعة الأردنية المجلد الخامس عشر العدد السابع سنة ١٩٨٨ ص ٩١-٩٢)

- الشورى في لاندلس والمغرب منذ بداية العهد الأموي حتى نهاية عصر الموحدين (تجديد للمجمع المبني ببحوث الحضرة الإسلامية بعض ضمن كتاب الشورى في الإسلام ح ١٩٨٩)

محمود الفول والدراسات الكلاسيكية، (بحث قدم في ندوة بجامعة اليرموك ١٩٨٤، ونشر في الكتاب التذكاري بمحمود الفول، فيسباد ١٩٨٩)

مجموعة من المقالات النقدية في القصص القصيرة في الأردن (نشرت في محقق المستشرق الأسيرعي)

و- مؤلفات الكتب

كتاب «حياتي» لأحمد أمين (مجلة الباد العدد ٢٤ السنة ١٩٥٠، ص ٢٩-٣٣)

كتاب «التجدي ساعر الجمال» للأسير عبد الحميد (في مجلة الثقافة القاهرة العدد ٦٦٦ السنة ١٩٥٠ ص ٢٨-٢٩)

كتاب «شوقي ساعر العصر الحديث» شورين يوسف (مجلة الأدب بيروت العدد ١٠ السنة ١٩٥٣ ص ٢٠-٢١)

كتاب «شاعر معاصر» سكتو عرو (مجلة بيروت العدد ٣ السنة ١٩٥٥ ص ٥٨-٥٩)

- كتب من الأردن «مارس حرق فندائه» لعيسى الباعوري «مخطوطات عربية من فلسطين» لعيسى الباعوري «ترقيم مطر

ومسرة في سفير لإبراهيم البياض مجلة الأدب بيروت العدد ٨ السنة ١٩٥٥، ص ٥٩)

- ديوان القاضي الفضل «تحقيق أحمد أحمد بدوي» (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٤، السنة ١٩٦١، ص ٤٠٩-٤١٧)

- كتاب الأهرار ألف عدم في تاريخ التربية الإسلامية «لعار درج» (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٤ السنة ١٩٦١، ص ٦١٠-٦١٥)

- قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والفنون «للشيخ نديم الجسر» (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٥ السنة ١٩٦٢، ص ٨٢-٨٦)

- مقدمة في بحيا علم الشريعة، بصيحي المحمصاني (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٥، السنة ١٩٦٢، ص ٨٦-٨٩)

«برنامج شيوخ الرعي» تحقيق إبراهيم شيوخ (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٥ السنة ١٩٦٢، ص ٥٢٢-٥٢٩)

«ديوان ابن مفلح» تحقيق عره حسن (مجلة الأبحاث الجامعة الأميركية في بيروت، العدد ١٥، السنة ١٩٦٢، ص ٥٢٢-٥٤٣)

# السيرة والرواية : نوار اللوز لواسيني الأعرج نموذجاً

سعيد يقطين

## 1. تمهيد :

يتأطر هذا البحث ضمن مستويين اثنين. للأول طبيعة نظرية ويتصل عموماً بنظرية النصّ، وخصوصاً بجانبها المتمق بما أسميه بـ «التفاعل النصّي» أو التعالّي النصّي (transculturalité) كما يسميه جيرار جنيت. ولثاني طبيعة ثقافية، ويتعلق بالسؤال : كيف يتعامل الكاتب العربي مع التراث ؟

إن المستويين يتصافران عنياً وإذا كان الأول يرتبط بسؤال الباحث في ما يمكن أن يسميه بـ «السرديات النصية»، بما هي بحث في الكليات، فإن الثاني يتصل بعمل الناقد وهو يسعى إلى تحسيد قصايا ثقافية من خلال النصّ الملموس، يتعلق فيها ما هو نصّي بما هو خارج نصّي : أي مجموع العلاقات التي تنظم مختلف البنيات النصيّة وأبعادها.

من خلال هذا البحث، سوف لن تكون معالجة المستويين المؤطرين إلا جزئية، لأنّ هنا أطلاق من قراءة نصّ محدّد هو رواية «نوار اللوز : تغريبة صالح بن عامر الروفري» للكاتب الجزائري واسيني الأعرج<sup>(1)</sup>.

## 2. النصّ والمُناصّ :

يشير العنوان الحارحي الفرعي «تغريبة صالح بن عامر الروفري» وذلك لأنّ «التغريبة» مفهوم خاصّ، وبه دلالة محدّدة توجّه إلى نوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية إن التغريبة جزء من «سيرة بني هلال» لذلك ارتبط في دهننا اتصال التعريبة بالجماعة. أما النوع الأدبي الأكثر ارتباطاً بالمرء — في ثقافتنا القديمة — فهو الرحلة. فلو استعمل الكاتب في المُنَاصّ «رحلة صالح بن عامر الروفري»، لما كان للعنوان هذه الإثارة التي تشدنا إليه. الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل : كيف يمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرء هو «صالح بن عامر الروفري» ؟ ما هي دلالة التغريبة في اتصالها بالمرء ؟ أمّا العنوان الأساسي فلا يشيرنا كثيراً، لأنّ «نوار اللوز» له قيمة جمالية في ذاته. مثل ما نقرأ عناوين مثل «الأمل» أو «العمر» أو «النسيم»، أو ما شكل هذا من العناوين الجميلة التي قد

توحي إلى عالم يتحوّل. لهذا السبب رأينا أن العنوان الفرعي يثيرنا بما يحيل عليه في ثقافتنا الكلاسيكية.

إنّ الأسئلة التي طرحناها أعلاه حول المصنّف الفرعي سرعان ما تبيّن لنا بعض عناصر الجواب عنها من خلال المصنّف الداخلي (المقدّمة)، أو «فاتحة الرواية» التي يوقعها الكاتب نفسه.

يقسم هذا المصنّف الداخلي (فاتحة الرواية) إلى ثلاثة أقسام بحسب الوقوف عندها قليلاً لتجسيد العلاقة الحاصلة بين النصّ (الرواية) والمصنّف (العنوان والفاتحة)، قبل الانتقال إلى تحليل النصّ. هذه الأقسام الثلاثة هي :

1. دعوة القارئ إلى «التنازل»، وقراءة «تغريبة بني هلال».
2. التأكيد على أن الرواية من نسيج الخيال، وإن تطابق ما يوجد في الرواية مع الواقع فليس ذلك «صدفة».
3. من خلال مقتطف من أحد نصوص المقرري يتمّ الإلحاح على أن جوع الأمة وفقرها راجع إلى ظلم الحكّام وجبروتهم.

إنّ هذا المصنّف الداخلي، من خلال أقسامه الثلاثة، يتضمن ثلاثة عناصر مترابطة تتبدّى من خلال ثلاثة نصوص. وهي جميعاً متداخلة. ويمكننا إعادة كتابتها من خلال الشكل التالي الذي نبيّن من خلاله صلة العنصر بالصنّف.

- التاريخ — تعرية بني هلال.
- الواقع — نوار النور.
- السياسة — إغاثة الأمة في أكشف الغمّة للمقرري.

فالكاتب يدعونا إلى التنازل وقراءة تعرية بني هلال لأنّ حتماً مسجّد فيها «تفسيراً واضحاً» لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا ...» (ص 5).

إنّ «التاريخي» مستند في «الواقعي» : «والى يوماً هذا والسيّف لعننا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقدة» (ص 5). ولهذا السبب سنجد تعالفاً كبيراً بين «تعرية بني هلال» و «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». إنها علاقة التاريخي (ما وقع) بالواقعي (ما يقع)، ولهذا السبب أيضاً رغم كون تعرية صالح بن عامر الزوفري خيالياً فإن أي «تشابه» أو «تطابق» بينها وبين «الواقع»، يقول الكاتب «فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً» ص 5.

لقد اعتدنا في مقدمات الرواية اعتبار التطابق صدفة. لكن الكاتب هنا يشير إلى أنّ ذلك ليس صدفة ولكنه مقصود. إنها قصيدة التعبير عن التطابق : تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيّل والواقعي أيضاً. ولا يعنى التطابق هنا إلّا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع. ومن خلال ذلك يتحقّق الامتداد. فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع ما يزال حيّاً ومعيشاً.

يتجسّد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي. والسياسي باعتباره بنية تتجذّر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة. وكأنّ التاريخ والواقع لا يتحققان إلّا عبر سلطة الحاكم القاهرة والقائمة. نجد هذا السياسي مجسّداً في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز). لذلك تأتي البنيات النصّية في «فاتحة الرواية» متواشجة ومعبراً عنها

بواسطة مناصات تمهيدية للنص «نوار اللوز». وهذا ما جعلنا نعتبر الأقسام الثلاثة للمناص الداحي متداخلة ومتراطة فيما بينها.

كما يمكننا — نظرياً — أن نقرأ نص الكاتب على ضوء نصوص غيره من الكتاب، يمكن أن نقرأ أحد نصوصه على ضوء مناصاته الداخلية. و «نوار اللوز» تتميز بفتاحتها : إن الفتاحة بمثابة «مفتاح» للقراءة. أو بمعنى آخر هي قراءة الكاتب لنصه. وفي هذه القراءة نجد «توجيها» لقراءات ممكنة. أليست هذه إحدى وظائف بعض المناصات ؟...

إن العلاقة بين المناص الداحي (فتاحة الرواية) والنص (نوار اللوز) علاقة توجيه يقوم على أساس قراءة المناص للنص قراءة خاصة. وفي هذه القراءة الخاصة يتم التركيز على تعالق التاريخي بالواقعي بواسطة الفعل السياسي. وسنحاول معاينة كيف يجسد النص هذه العلاقات ؟ وكيف يسبها من خلال إنتاجه النصي والروائي ؟ للقيام بذلك نبدأ أولاً بالوقوف عند التمعية كتاريخ وواقع، وستقل بعد ذلك إلى الحديث عن طرائق اشتغال التفاعل النصي بين التفرتين لينتهي إلى التساؤل عن أبعاد ذلك الاشتغال ودلالاته.

### 3. التمعية : التاريخ والواقع.

في «فتاحة الرواية» يذفعا الكاتب واسيني الأعرج إلى «التنازل» لقراءة «تمعية صالح بن عامر الزويفري». نجدنا أمام نقط لقاء عديدة بين النصين وعلى أصعدة عدة، رغم ما يمكن أن نلاحظه من اختلاف بينهما نوعياً ورمياً وصياً. ولعل الاشتراك والاختلاف بين النصين أو التفرتين كما في السياق الذي أنتج فيه النص من جهة، وفي قصديتهما التي تختلف باختلاف سياقهما النصي. وهذا ما سنحاول تبينه عبر رصد علاقة «الاشتراك الاختلافي» من خلال ما ندعوه بـ «التفاعل النصي»، لنتمكن من قراءة أبعاد ذلك ودلالاته.

عندما ننظر في مصطلح «التمعية» في بني هلال، نجد يوحى إلى دالتين متآزرتين : أولاً تعني التغرب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحميه مفارقة الوطن من معاناة وغربة وثابتهما، تعني التوجه نحو بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطال التمعية هو المشرق. إن التوجه إلى بلاد المغرب بما فيه من مفارقة الوطن وعربة، لا يعني بالنسبة إلى عالم التمعية غير الحزن والبكاء والدم. وذلك لسبب واضح يعود إلى كون المتعربين يعملون ذلك بدافع البحث عن «موطن الكلاء» (الحياة)، وإنقاذ «حياة» الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس. إنه تغرب إجباري، وليس اختيارياً، لأن البقاء في نجد يعني الهلاك الجماعي نتيجة الجذب.

الطريق طويل والمسالك وعرة، ولا يمكن إلا للحرب أن تفسح المجال لمواصلة «التغرب». ولكن بعد الوصول إلى بلاد تونس وتحقيق المبتغى من الخروج، تستمر الحرب لكن هذه المرة بين الهالبيين أنفسهم. يحصل التنارع حول الأرض والسلطة يقتل دياب حساً وأباريد والحازية. وتنشب الحرب ثانية بين الأولاد (الجيل الثاني) وتحسم في النهاية لابن دياب.

تمعية صالح بن عامر الزويفري امتداد للتمعية الأم. فهو من سلالة بني هلال، وهو «ضد» استمرار صورة بني هلال كما كانت، إن لديه وعياً آخر تجاه تاريخ السلالة. لكن الواقع يجسد استمرار تاريخها. يعيش في قرية صغيرة شظف العيش وقساوته. يمارس التهريب : تهريب البضائع إلى الحدود

المغربية — الجزائرية، وسجل ها علاقة دلالية وثيقة بين التهريب و «التعريب»، فهو مهرباً يفارق قريته الصغيرة متوجهاً إلى الحدود (الغربة). وفي تغربه هذا يتوجه عرباً نحو المغرب، وهو — أيضاً — كالهلاليين يتغرب مضطراً ومجبراً على ذلك، لأن رصاص الجمارك، ومطاردات أذنان السلطة تنوعده دائماً. وعندما يفكر في الإقلاع عن «التهريب» ليعمل في السد، وليستفيد كمجاهد سابق صد الاحتلال الفرنسي يجد الطريق مسدوداً. يعاود التهريب — التعريب مجدداً، وينتهي بالاعتقال.

لا يريد اندهاب بعيداً في مقارنة التعريبتين، فالأولى جماعية، والثانية فردية. ولكن صالح بن عامر ليس إلا صورة عن ممارسي التهريب العديدين. يكون التعريب بهدف صمان العيش والاستقرار. لكنا لا نجد فيه غير المعاناة والآلام. وإذا كان صالح قد «تغرب» سابقاً وهو يجاهد ضد الاحتلال الفرنسي. فهو يتغرب الآن لأن سلالة بني هلال عندما طردت المحتل صارت تفرض على أبنائها «التغرب» لاستيفاد فقة من السلالة ضد السواد الأعظم منها. وصالح بن عامر جزء من هذا السواد.

إنّ التفرقة فعل تاريخي مستند واقعياً إلى الآن وجوهه السيوي يكمن في ممارسة الحرب وفرض القهر على مستويين : يبدو الأول عندما تكون الحرب ضد العدو. ويلو الثاني ضد مكونات الذات. الا نجد ها تحسبداً واضحاً لأبعاد «فاتحة الرواية»، حيث نجد ترابط التاريخي (بني هلال) بالواقعي (صالح بن عامر) بالسياسي (ممارسة الجور والظلم)، من خلال الإشارة إلى صورة بين هلال، وتطابقها مع نص «نوار اللور»، وتكامل التاريخي والواقعي مع نص المقر يزي ١٩. إن تدقيق الجواب وتوضيحه أكثر يتطور لدينا بشكل أوسع بعد تحليل تعاقب التعريبتين باعتبارهما نصين من خلال تجسيد أشكال «التفاعل النصي» بينهما على صعيد الكتابة.

#### 4. اشتغال التفاعل النصي :

تقدم إلينا «تغربة صالح بن عامر الروفي» متضمنة لتعربة بني هلال إننا نصياً أمام تغريبتين، أو أمام نص مزدوج، يتداخل فيه النص السابق (بي هلال) بالنص اللاحق (صالح بن عامر)، ويتفاعلان على مستويات عدة. ولو شئنا — بطريقة أخرى — لقينا، إننا من خلال هذا النص المزدوج أمام «نص» على نص، الشيء الذي يجعلنا ونحن نقرأ «نوار اللور» نقرأ نصين في آن واحد. إن نص تغربة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحت تدو لنا رسوم نص تغربة بي هلال. ولما كانت لأي نص مكتوب طريقة ما في تجسيد البياض والسواد، فإن نص التعربة الثانية نثري، ومكتوب بطريقة جديدة يتميز فيها السرد عن العرض. وهذا ما يجعل البياض فيه والسواد يشغلان بطريقة خاصة تدولنا من توازيهما على الورق. الشيء الذي يجعل فترات البياض تسود كلما كان العرض، أو مورس تقطيع السرد. عكس ما نلاحظ في تغربة بني هلال التي كتبت بطريقة تقليدية يحتل فيها السواد الحيز الأكبر. ولا يبدو البياض إلا عندما تنتقل من النثر إلى الشعر عندما ما تسوي إحدى الشخصيات ربايتها وتشد.

وبحكم تمايز النصين على هذا المستوى يتجلى لنا بوضوح كون التغربة اللاحقة وهي تكتب على ورق شفاف تتيج بياضاتها العديدة بروز سواد التغربة الأولى، وإلى جانب هذا البروز الذي يتحلل البياضات، نجد أحياناً أخرى تشظيياً على ما يبرز من النص الأول، وكتابة أشياء أخرى فوق ما شطب عليه. وفي بعض الأحيان تغيير بعض الكلمات من النص الأصل، ووضع أعريبات غيرها، إلى غير ذلك من العلاقات التي يمكن أن يأخذها نص مكتوب على نص آخر ...

ولو حصدا على صورة فوتوغرافية للصّ الذي يرر لنا من تحته الأصل، لوجدنا أنفسنا أمام نصين يتجاوران ويتكاملان يكلم الثاني الأول أحياناً، ويعارصه أحياناً أخرى ... ولكنا في النهاية نجدنا أمام نصّ جديد بما في الكلمة من معنى هو «نوار اللوز : تغرية صالح بن عامر الزوفري».

بسبب الطبيعة الارتواجية للصّ الجديد تبرز فعلاً صعوبة القراءة أمام القارئ الذي لم «يتأثر» لقراءة تعرية بني هلال. وهذه الصعوبة التي يُسجلها المصاحف الداخلي نفسه :

«قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لعتها مُتعبة،» تكلم في التعالق الحاصل بين النصين، والذي يصعب أحياناً تمييزه ما لم تكن عبداً صورة كاملة عن عالم النص في اختلافهما واشتراكهما.

فما هي الصورة التي يأخذها هذا التعالق بين النصين تبعاً للشكل الذي قدمت إجمالاً، و ما هي أنواع التفاعل النصي التي تتجسد لنا غيرها صور العلاقات بين التفريرتين ؟

من خلال التحليل تبدى أمامنا مختلف أنواع التفاعل النصي الثلاثة، ولكن باختلاف بينها، كما سيّس بعد إلقاء نظرة على كلّ نوع يهدف التمثيل، تاركين لمن يريد التعمق في الكشف عنها حرّاً من الأمثلة والشواهد التي يمكن أن تعني نظرية التفاعل النصي.

هذه الأنواع الثلاثة هي : التناصّ والمناصّة والميتانصّة.

أ - التناصّ : يهتم هذا النوع بالأخصّ فيما يتصل بأسماء الأعلام الموجودة في التفريرتين. وهي قد تتداخل إلى الدرجة التي سنشعر فيها وكأنّ شخصيات تعرية بني هلال جزء لا يتجزأ من تعرية صالح بن عامر بقرأ هذه المقاطع مثلاً :

«... يجنون أرباحاً مفرعة مثل تلك التي كان يحبها أبو زيد الهلالي، أت طيبة يا الحارثية، لكن أهلك الكبار، دياب الرعي والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيوب أطفالنا وباللفظ وبأعناق الفقراء...» ص 18.

«... لست أبا زيد الهلالي. تحركه في اصبعك كحاتم سليمان تحوّل إلى ربون طيب في بقالة الحسن بن سرحان. لا يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب، حتى أقدم لك الطاعة والحضوع. ولست من آل رعي يا حسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت غدرًا...» ص 40.

إنّ الأمثلة كثيرة وينضح الصّ بهذا التعالق الوثيق بين أعلام التفريرين إلى الدرجة التي يصعب معها أحياناً تمييز الشخصيات المشاركة في القصة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من عالم تعرية بني هلال. والعلاقة بين أسماء الأعلام الموظفة في الرواية تأخذ أحياناً بعد المشابهة أو المقابلة. في المشابهة تنمهي شخصيات التعرية الثانية ببعض شخصيات الأولى كالعلاقة التي تغدو بين الحارثية ولونجا (حيية صالح)، أو شخصية أحد أذئاب السلطة أو ممارسيها (السبايبي) بابي زيد أو الحسن بن سرحان. وتبدو المقابلة من خلال تباعد العلاقة وتناقضها بين شخصيتين من التفريرتين (صالح وأبي زيد). على نحو ما يظهر لنا من الشاهد المسجل أعلاه، حيث نجد العلاقة تأخذ التقاطب التالي :

|             |                         |                    |
|-------------|-------------------------|--------------------|
| العلاقة     | تغرية بني هلال          | تغرية صالح بن عامر |
| جني الأرباح | أبو زيد/دياب/الأمير حسن | رجال السلطة        |

إن العلاقة بين شخصيات التفرية (أبو زيد...) ورجال السلطة في نوار اللور هي المقامرة وجني الأرباح ضدّ الجارية وفقراء الوطن الطيبين والمستغلين. العلاقة واحدة وإن تعبر الزمن. وبعد الشيء نفسه في المثال الثاني. حيث يصنع صالح نفسه مثل الجارية ضد السبايبي باعتباره أحد رموز السلطة والذي يشبه الحسن بن سرحان.

إن بعدي المشابهة والمقابلة يتجسداً أبداً بين عالمي الشخصيات الإيجابي والسلبي في التفريتين. ومعاً يتحققان — نصياً — من خلال التناص الذي تتداخل فيه الأعلام من التفريتين إلى حدّ الاشتراك في الفعل رغم ما بينها من تمايز تاريخي وتتوضح لدينا هذه الصورة أكثر بالانتقال إلى النوعين الآخرين من التفاعل النصي.

ب — المناصّة : سجلنا هيمة التناص، ووقفنا بالخصوص على ما يتعلق بأسماء الأعلام لبرورها. وهي المناصّة Paratextualité نجد حضور مقاطع من التفرية الأولى مقتبسة باعتبارها بنية نصية لتحلّ لها موقعاً يجاور بنيات نصية من التفرية الثانية :

1. «قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكنني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي. أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال : — «فإن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع في رجلك هذا القيد». ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان : — «سمعاً وطاعة يا مولاي».

ولن أخطأ القيد في، رجلي. فالسيوف اليمية التي تملكها بتارة ومجيفة. لكنها عاجزة عن حرّ رقاب الفقراء» ص 94.

2. الحرب يا بنت الناس، وكلّ الناس، لم تكن متواردة حين انتهى كلّ شيء، ركب نصر الدين الشهاب عيوبه بحرية مخيفة وسط صحراء لا تحجب إلاّ الصفرة. على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كلّ راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتنعت أراضي «عين برشان» دم البرقع وشيخان وبره الذي كان أول من قطع رأسه. مدّ يده نحو المحمر. شعر بالوحدة القاتلة . . « ص 130.

نعان في المثال الأول ما سبق تسجيله في التناص عبر تقابل أسماء أعلام التفريتين، لكن ما نلاحظه هنا هو حضور المناص من خلال كلام الحسن بن سرحان لأبي زيد، وجواب هذا الأخير. كما نلمس ذلك أيضاً في المقطع الذي يتحدث عن الاستعداد للحرب. ومن خلال هذين المناصين اللذين اقتبسنا من التفرية حرفياً، وقدما باعتبارهما مناصاً داخليا يحق لنا أن نتساءل لما تمّ توظيف هذين المتفاعلين النصيين من خلال هذا النوع ؟

إنّ لكل نوع من أنواع التفاعل النصي طبيعته ووظيفته. والمناص يوظف لتحقيق المفارقة النصية بين بيتين نصيين (الأولى أصلية والثانية طارئة) حول وضعية معينة للمزيد من تعميق التماثل أو الاختلاف بين البيتين لغوياً وأسلوبياً ومضمونياً. وفي المثال المقدم يبدو لنا المناص الذي يتحقق من خلال كلام الحسن بن سرحان :

«إِن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع رجليك في هذا القيد» ذا طبيعة نصية خاصة. إِنَّه يمتح من نص له مرجعية دينية وسطية عليا «وأطيعوا الله، وأطيعوا الرسول...»، كما أنه صادر عن يملك السلطة إنه نص متعالي رمائياً ومكانياً. كما أن له بعداً شاملاً في الذاكرة الجماعية يدركه المتكلم والمستمع. وأغلب المصاصات الدّاحية لها هذه الطبيعة الشمولية : تحققها كصّ متعالي. ونفس الشيء نجده في المصاص الثاني «سمعاً وطاعة يا مولاي». وإن كان من طبيعة ماقضة للأوّل أمّا المصاص المتعلق بالاستعداد للحرب فهو بدوره يمتح من نص أكبر مرتبط بالذاكرة الجماعية في وصف الحروب القديمة.

إن تعالي المصاص بوجه عام، طبيعياً ووظيفياً، علاوة على نفيه إيانا من عالم لمطي إلى آخر يوظف في سياق صراع تاحري بين صالح بن عامر بين من يترصد أعماله لأنّه مهزّب. والمثال الثاني امتداد لذلك الصراع الذي يذهب ضحيته أحد زملاء صالح. وفي المثالين معاً نعاين امتداد النص السابق وتعالقه بالنص اللاحق. فما كان يمارس سابقاً ما يزال يمارس إلى الآن. وتبعاً لذلك تعدو التفرية الثانية مماثلة للأولى من حيث عوالم القصة فيهما معاً، رغم العارق الزمني. فقد تبدل الدعة النصية، وقد تتغير أشكال الحرب الممارسة ضدّ الشعب ووسائلها، لكن المضمون واحد : وهو ممارسة الضغط والقمع على المستضعفين والفقراء — لكن ما يتغير في تفرية صالح بن عامر الزوهرى بالمقاربة مع التعرية الأولى التي تتعامل معها نصياً هو أنها لا تكتفي فقط باستيعاب بيئات نصية من تعرية بني هلال أو تمثيلها ومماثلها رغم ابعث الرمي العاصل، والذي يشي بامتداد لتاريخي في الواقعي من حلال السياسي، ولكنها إلى جانب ذلك تتميز بمعارضتها لها وتكس هذه المعارضة في اتخاذها موقفاً منها، ومن امتدادها. تبرز هذه المعارضة أو هذا الموقف في النوع الثالث من أنواع التفاعل النصي بين التفريتين وهو ما نسميه بالميتانص.

ج — الميتا نصية : كما يهيم النص يهيم الميتانص في تفرية صالح بن عامر. ولما كان الميتانص يتجسد من خلال القيد الذي يوحّيه التفاعل النصي الأصل للبيئات النصية السابقة، نرى أن من بين أوجه العلاقة التي تأخذها تعرية صالح بن عامر مع تعرية بني هلال وجه النقد الموجه إلى هذه التعرية الأخيرة من خلال بعض عوالمها.

يرر لنا ذلك بجلاء من خلال المثالين اللذين رأيناهما في النوع الثاني (المصاص). فصالح بن عامر يؤكد على اختلافه عن أبي زيد الهلالي في موقفه من الحسن بن سرحاد. فهو يعارض الحصوص والامثال للنص الأكبر سواء كان دينياً أو عادرياً. وهو يرفض أن يقول «سمعاً وطاعة». ورغم الحرب الشرسة الموجهة ضده فهو يقاوم ويظل يقاوم. وهو في فعله هذا يتخذ موقفاً نقدياً ضدّ أبي زيد الهلالي باعتباره خاضعاً، كما أنه في أمثلة عديدة من الرواية ينتقد أبا زيد وغيره من شخصيات تعرية بني هلال باعتبارهم تجسيدا مموسا لوجوه السلطة الظالمة. وهو لا يكتفي — أيضاً — بانتقاد هذه الشخصيات بل إنه يوجه نقده الحاد، ولسانه اللادع والفاحش ضدّ تركة بني هلال ومحلقاتهم بوجه عام في مواطن كثيرة من الرواية ويمكن الاكتفاء بهذا المثال الدال على ذلك :

«... والله أتم أولاد عامر، سلالة بني هلال. هكذا دائماً. وإذا لم تتقاتلوا علانية، كرهتم بعضكم بعضاً...» ص 50.

«... يقال إنه عامري فهو جزء من هذه السلالة الخائبة. عندها كل شيء ويقتلها الجوع» ص 50.

إن النصّ يزخر بمثل هذه النماذج التي يتحوّل فيه المتناصّ إلى ميثاق يبرز من خلاله موقف صالح بن عامر الروفري من عوالم تغريبة بني هلال وامتدادها الواقعي في شخص الأعداء الطبيين الذي استفادوا من بصال المجاهدين والشعب الجزائري عموماً، وإن كان الراوي أحياناً يسمّي أعداءه باسم يضاهي اسم «بني هلال» وهو «هو كليون». أمّا في أحياناً أخرى فيسميهم بأسمائهم الحقيقية في النصّ، أو بأسماء بعض أبطال السيرة أو التغريبة.

من خلال هذه الأنواع الثلاثة للتفاعل النصّي نجد هيمنة التناصّ والميثاق بشكل بارز وعلى مجرى النصّ بكامله. وهذا النوع أكثر تجسّداً لطابع العلاقات التي يرمي الكاتب إلى التأكيد عليها وهو ينجز نصّه فوق نصّ تغريبة بني هلال، بناء على الطابع الذي حدّده أعلاه والذي يمكن تلخيصه على النحو التالي :

1. الاستيعاب : حيث يبرر لنا تغريبة صالح بن عامر مؤسسة على عالم التغريبة الأصل. ومن خلال هذا الاستيعاب تتم موازنة عالم النصّ السابق بعالم النصّ اللاحق.
2. المعارضة : وهو الطابع الذي يتجاوز الأول ويحدّده.

إن المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب من بعده النصّي في ذاته إلى بعد خارج نصّي يتجسّد في قراءة النصّ السابق ومعارضته واتخاذ الموقف النقدي منه. وهذا الموقف هو أيضاً موقف من النصّ اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنصّ التاريخي. ومن خلال الطابعين في تكاملهما واختلافهما تبرز «إنتاجيّة» النصّ اللاحق باعتباره نصّاً جديداً وإن أود البحث في اتّجيّة هذا النصّ أو «نصّيته» من خلال التساؤل عن أبعاد ودلالات اشتغال التفاعل النصّي.

#### 5. أبعاد التفاعل النصّي :

نؤثر الوقوف عند أبعاد هذا الاشتغال على مستويين اثنين - المستوى الأول نصّي والثاني خارج نصّي.

آ. المستوى الأول : نصياً يبرر لنا أثر اشتغال تغريبة صالح على تغريبة بني هلال من خلال الجوانب التالية :

1. طبيعة السرد الشعبي : حيث نجد السرد في نوار اللوز مطبوعاً بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى لغته أو ترفيه السرد (الصوت السرد). فحضور اللغة اليومية من خلال بعض لغاتها الخاصّة (Sociolecte). بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها صالح بما فيها من فحش وعنف وفظاظة يجعلنا لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصّة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة. كما يحصر ذلك على صعيد الصوت السرد المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (الناظم الدّاخلي) بالشخصية المحوكة صالح (الفاعل) أحياناً، أو يفصل عنه أحياناً أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد تتساءل فيه من يتكلم هل الناظم الدّاخلي (auktoriale) أو الفاعل (personale) لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة الفاعل. وبجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الدّاخلي وهو يسرد يتوجّه إلى الفاعل بالسباب والشتم الشيء الذي يجعلنا نرى وكأنّ الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتباً أو مدّلاً، أو ما شابه هذا من الطرائق. وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة، وخصوصاً في شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره — وإن بقي أغلبها حاضراً — في انتقالها إلى الشكل الكتابي.

2. تكسير عمودية السرد : إننا لا نجدنا في نوار اللور أمام أحداث متسلسلة وخصوصاً في المصل الأول. فهيمنة التقطيع السردى والانتقال الزمني علاوة على كونه خياراً كتابياً، نحد للتعامل النصي دخلاً فيه. لأن إقحام بنيات نصية من نص سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات أياً كان نوعها ويمكن التذليل على ذلك بكون بعض المقاطع أو الوحدات التي يندر فيها إدراج بنيات متفاعلة كيف أد السرد الحظي يهيم فيها.

3. إن الجانبين أعلاه يجعلنا نستنتج كون الكاتب وهو يمارس التفاعل النصي كان عليه حاجس إنجاز عمل روائي لا كتابة تنغرية (كنوع سردى) جديدة إنه وهو يطلق من السيرة كنوع سردى قديم يسعى إلى تكسير نوعية النص الأول وإنجاز نص جديد وبذلك تعدو الرواية النوع الجديد الذي يستوعب بنيات نوع قديم ويتجاوزها معارصاً عاياًها على المستوى النصي. ويتحقق عبر ذلك اتخاذ الموقف ليس فقط من عوالم التمرية، ولكن أيضاً من طريقة كتابتها وهي النص شواهد دالة على ذلك كموقف الرواي (الناظم الداخلي) من سيدي على التواني مد مصعب الرواية (انظر ص 9 - 10).

ب. المستوى الثاني : الخارج النصي : وبحاول الإمساك به هنا من خلال الزمن كبعد يتجاوز ما هو داخلي في القصة والحطاب والنص إلى ما هو خارجي يمس أبعاده التاريخية والاجتماعية كما هي مقدمة إلينا من داخل النص ذاته.

إن لزمن قيمته خاصة على مستوى النص الروائي في نوار اللور، سوء تنق الأمر بزم الحطاب أو القصة أو النص. يجري زمن القصة في الرواية في فصل الشتاء ولهذا المصل في الرواية دلالة قوية إلى ما يوحي إليه على صعيد القصة وشخصياتها ومضائها إن الشخصيات المحورية تعيش وصعاً مرورياً، تعيش في فضاء لا يضم لها انقاء قسوة البرد وشدة ثوجها. وعندما نعرف أن الشخصية المحورية (صالح بن عامر) تمارس التهريب على دابة، تنش المشاكل التي تعاني منها وهي تنتقل بين الأحرار والشعاب بلباس رث لا يقي الطقس البارد وصعوبة المسالك الموحلة التي تخترقها.

لاختيار فصل الشتاء رمزاً لقصة دلالة تتوارى والدلالة المحملة في عوالم القصة. فالقهر والقمع والفقر والمطاردة إذ تعتبر ظواهر اجتماعية بالغة التردي وهي تمارس على الإنسان لا تختلف عن الظواهر الطبيعية القاسية ولا سيما عندما لا تكون الوسائل الضرورية متوفرة عند الإنسان لمواجهةها. إن هذا الشتاء الطويل القاسي يمرر لنا من خلال زمن القصة المردوج الذي يؤثر إليه بمؤشرات زمنية وتاريخية مسجلة تشير إلى التاريخ (زمن بي هلال) وإلى الواقع (زمن الجزائر الحديثة والمعاصرة). ومن خلال هذه المؤشرات نسجل من خلال الزمن امتداد التاريخي في الواقعي من خلال ماضيهما على الصعيد الاجتماعي والسياسي . لا فرق بين «بي هلال» و «بي كليون». فالممارسة واحدة الاقتتال من أجل فرص السلطة، والدفاع عن المصلحة الخاصة صد الذين كانوا يشتركون جميعاً في فرض هذه السلطة كان هو هلال متحدين وهو يواجهون مقاومة المعارضة. لكن ما إن انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا، وكل يكيد للآخر. لا فرق بين الزمن الماضي والجديد. كما أنه لا فرق بين الماضي القريب (الاستعمار الفرنسي) والحاضر (الاستقلال). إنها نفس المدرسة، ويمكن أن نمثل لهذا من خلال شخصية صالح بن عامر الذي كان يجاهد صد الاحتلال الذي كان يعتبره «عصراً خطيراً» يظل ملفه مدرجاً ضمن الملفات، ويحرم في عهد الاستقلال من الاستعادة كما استعاد غيره من غير المجاهدين يظل وينظر إليه كـ «عصر خطير». والبلدية التي كان يحارب بها المستعمر

تأتيه دائماً فكرة صبها على رأس «السمس» اندي يطارد المهريين. وصورة نابليون كما كانت معلقة في عهد الاحتلال ما تزال معلقة في عهد الثورة في الإدارة التي يذهب إليه صالح مطالباً بإنصافه كمجاهد سابق : إنه الامتداد التاريخي البعيد (بنوهلال) والقريب (الاحتلال) في الواقعي (العهد الجديد). يتأكد لنا هذا التعالق من خلال التفاعل النصي بين بيئات نصّ التعريتين، كما يتأكد من خلال البعد الرمزي. ومن خلال تعالق النصي بالخارج النصي نجدنا أمام إنتاج نصّ جديد بقدر ما يعارض السيرة الشعبية (التعزية) كموع وكنص ثقافي، يعارض الدهنية المستندة إلى الحاضر والصارفة في الجذور التاريخية.

إن تداحل التاريخي والواقعي من خلال السياسي واستمرار البيئات المتجددة لا يمكن أن يتم إلا بالنقد والتجاوز. وبذلك فقط يتحوّل الشتاء الثقيل ويؤور النور ليعلن الأمل الذي تفتتح به الرواية ممثلة من خلال بداية الربيع الجميل.

تبعاً للجواب السابقة المستخلصة من خلال التحليل نحاول بجلاء إنتاجية نصّ نوار اللوز وتمييزه مياً ودلالياً. وهو بذلك يضاف إلى رصيد الرواية العربية الجديدة التي بدأت تتبلور منذ بدايات السبعينات مقتحمة الواقع العربي في تعقده وخصوصياته، دافعة بذلك في اتجاه خلق نوع أدبي جديد ومفتوح ومرسية بذلك طرائق جديدة في إنتاج الكتابة.

• نوار اللوز تعزية صالح بن عامر الزوفري  
واسيني الاعرج، دار الحداثة. ط. أولى 1983



السورياليون سنة ١٩٣٤ - في الصف الخلفي من اليسار إلى اليمين :  
جان راي ، هانز أرب ، أيف تانغي ، انغريد برينون . وفي الصف الأمامي :  
تريستان تزارا ، سلفادور دالي ، بول إيلوار ، ملكي أريست ، وشيه  
كروجيل .

# السريالية

فـ  
الأدب

المقدمة  
الأولى

ألا إذا تملكه الحماس وقذف به خارجاً عن نفسه واقفده  
الرشيد (١٠٠٠)

ونحن نحدد ما يشبه ذلك عند معظم الشعراء  
والكتاب الذين تحدثوا عن الإلهام ، وعن الوحي الذي  
يأتيهم من مصادر لا يكادون يعرفونها وأن كانت ليست  
تطغى بمصادر التركيب العقلي الهاديء ولا الإثارة  
الصاحي الواعي .

وأول رواد السريالية ، قل أن تتجسم تياراً فنياً  
مدركا لذاته بعد الحرب العنيفة الأولى ، هو الشاعر  
الفرنسي الكبير آرثر رامبو ، كلفت كتاباته عربية على  
ما لوف القرن التاسع عشر . ومع ذلك فلا يكاد يقوم اليوم  
مكر لآثره العميق الحي في الشعر الفرنسي كله . وقد  
جاء أكثر من شعره مشبعاً بذلك الجو السريالي  
الغريب من الصور الهائية والنفثات المثلثة التابعة من  
أعوار معتبة في النفس . ولكن ما مهنا الآن هو تحديده  
الواعي الميقظ . يقول :

أن الشاعر (أرى بعد أحلال طويل هائل ومتمثل  
لكل الهوامي ، وهو ينشد في نفسه كل أشكال العيب  
والعذاب والجدران ، ويستغف كل السوم (١٠٠)

أبست السريالية شئنا حديثاً كل الحدة وأبست  
نبأ شيطانياً أثبت في أرض الفن ، كما خرجت أثينا من  
رأس زيوس ، مكتلة ، مخلوقة لا مقدمة لها . بل هي  
ترجع في الواقع إلى أصول بعيدة في تاريخ الفن ،  
وهي تستقي تيارات قديمة موعلة في القدم . ونكاد ،  
على أنه عصية تشفى بدم القرن العشرين ، نتصل مع  
ذلك بمصادر الفن البدائي . ولئن ذهب إلى أبعد من  
أفلاطون ، أفلاطون حجة من حجج السريالية ، على  
ما قد يبدو في هذا ، لأول وهلة من غرابه . وأفلاطون  
هو يدين لاتجاهات انتقالية والعقلية في الفن ، ويقصر  
الفن على نوع من الهديان ، حين يقول :

« ليس الشعراء المحيدون ، في الواقع ، مبدعين  
بكل قصائدهم الجميلة للفن على الإطلاق ، بل للحماس ،  
لنوع من الهديان . وليس الأمر يختلف عن ذلك بالنسبة  
للشعراء القدامى الذين هم يشابهون الكوريانين إذ  
لا يرقصون إلا وقد خرجوا عن أنفسهم ، هؤلاء الشعراء  
لا يعترفون على أمانهم الحقيقة وهم هادئون مما تكون  
أنفسهم ، دائماً تحت تأثير الإلهام والنشوة . فالشاعر  
كائن خفيف مجنح مقدس ، وهو أعجز من أن ينشد الشعر

أي أن هذا تحطيطاً للإطارات الملونة التي تحيطنا بها حواسنا وانفلاتنا من هذه الأطارات المقيدة إلى آفاق غير مكتشفة .

ورأبو يحسنا في « كيباء الكلمة » :

« لقد ألفت مجرد الهذيان العادي ، وكنت أرى بكل وصوح مسجداً في مكان مصنع ما ، وعربات يجري بها الحبول في طرقات السماء ، وقاعة استقبال في قاع بحيرة ، والوحوش ، والإسرار ، وعنوانا لمسرحية نقيم أحوالا أمامي » .

ونحن نجد في هذه النصوص مقدمات اتخذها لسيراليون ماثونا أساساً من قوائيمهم ، ونلاحظ أولاً أن رأبو يتكلم عن الإحلال المتعلق بالحواس ، فليس لأمر إذن أن نطلق للحواس سبيل التفكير والتهيؤ دون رقابة على الإطلاق ، ليس الأمر استقلالاً سلباً للهيديان ولتحلل العقلي ، بل هو إحلال متمكن بالحواس ، أي نسلت من القيود اليومية التي تحيطنا بها حواسنا ، ولكننا امتلأت واع بذاته ، بل مرهف الوعي بذاته ، هو تحطيم للجدران التي تقبها هذه الحواس على أساس من العادات والأوضاع المسلم بها ، وتفتح لآفاق جديدة ، تتكشفها هذه الحواس ، تتكشفها وهي مدركة لها ، في العالم وفي أنفس .

لذلك نرى أندريه برينتون عميد السريالية يقول : « إن كل شيء يتوقف ، في نهاية الأمر ، على مفهوتنا على المهنيين الإرادي » .

نحن بحاجة ، بالطبع ، حتى نفهم السريالية ، من يتولى تلك الحقبة من الزمن التي انفجر منها هذا التيار في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ففي تلك الفترة التي اتضح فيها تدخل المجتمع الأوروبي ، وبشاعة الحرب ، وتلك الأزمة العتيقة التي عاناها فيها الشباب ، في تلك الفترة نفسها ظهرت مدارس التحليل النفسي ، وعاد الإنسان إلى داخل نفسه بروود تلك أساطير التي طالما احتضت تمت استار المواضيع الإحباطية ، فإذا ما هزمت تلك المواضيع في زلزال الأزمة اكتشفت وراءها القوى الجنسية التي تعمل في النفس ، ولم يعد مجال لتلك المناطق المسيرة من الإنسان : مناطق اللاشعور ، وما تحتويها من قوة دافعة غلابة وتزعزعات ساطبة ليس من شك في أنها هي ، في نهاية الأمر التي تسيطر أعمال الإنسان لصالحية ، هذه المناطق التي تلمحها في غفوة الأحلام وما يدور فيها من تهاويل وسوخ ورموز ، هذه المناطق التي تعيش في داخل الإنسان ، يشترك فيها العقل والضمير والرشد والبهوس ، وواضح أنها ليست بالمناطق الجغرافية أو الطبوغرافية التي توجد في النفس طبقة منها فوق الأخرى أو طبقة إلى جانب الأخرى ، بل هي قوى تعمل عملها باستمرار وبخفاء ، ولكن بقوة ،

في الزبركت الداعمة الدواره التي تحرك الأسبان ، وامحركات العميقة الدفينة التي تمد أنفس بطاقتها ليعمل والسلوك والخلق .

والسريالية أول مذهب في الفن يتخذ غيبته في تكشف القوى المتحركة اسطيه بالحياه ، ويتعد من مهمته أن يعبر عنها بل أن يعطيه مكانها الأوليه في ليل القلي . ولكن يجب أن ستهب هما أن السريالية تختلف عن التحليل النفسي . فطعم بنفس التحليلي ، في نهاية الامر ، علم يهدف إلى تفسير الظواهر و لوائح النفسه تفسيرا كاملا منطقياً وعقلياً ، علم النفس التحليلي يستهدف إخضاع العنصر اللاعقلي في النفس إلى الفهم العقلي الحائض ، ويخذ لذلك وسائل العلم من تجريبه إلى الفهم واستدلال إلى استقراء ، أما السريالية فهي تفسر في المجهول اللاعقلي ، محتفظة به بقيمتها الخاصة وبجوهره اللاعقلي ، محتفظة به بعنصر العجيب السدي لا يفسر ، بل يهول ويؤثر ، ومن هنا قيمتها الفنية ، لأنها إذ مصدر عن الأغوار اللاعقلية تدق أبواب هذه الأمور



بمسلم  
أدوار  
الخرائط

نفسها فليس تقع عليه من مشاركين في تجربتها النفسية وتثير أصداء كانت صامتة في نفسه حتى ذلك الحي وتطمس فيه مناطق كانت مراء خابئة ، تطعمها بشحن من الانفعال والكشف الحسي ، لا بالتفسيرات العقلية العلوية .

بذلك كله كان لحلم ، أحد مقومات السريالية سواء كان هو الحلم الذي يقتصب مسرح النفس منها عند النوم ، أو كان الحلم الذي يتسلل اليها في اليقظة ، من أنوارها الخلقية ، يدور عليها في فترات التوهم .

السريالية ترى في الحلم منبع غنيا خصا من منافع لشعر ، والفن عامة ، فالحلم هو الذي يفتح للمكر أن يحطم أشكاله التقليدية وأن يتخذ تلك الرموز المتحالة التي تتفتح بها نزعاته الأصلية ، وأدوات الشعر الأصلية ليست الا تلك الرموز الحافظة بطاقات حساسة انفعالية . وهذه الرموز هي الجسور التي يمر عليها الانفعال من

نفس الى نفس ، مدفوعا بشيخته الانفعالية وبثقلها بها ،  
وبذلك يفتحق اول اهداف اسن : تلك المشركة الوجدانية  
التي تكسب العمل الفني قيمته .

وللحلم دور اخر مع ذلك ، لم عمله السريالية ،  
ان وظيفة الحلم الاساسيه في الواقع هي انه يؤكد مسح  
الانسان خريته أمام الاشياء . الحرية لتحقيق كل ما  
تجيش به النفس من اشواق ورغبات تلك الحرية  
يمارسها الحلم كما لو لم توجد قيود قط ، كما لو لم  
يوجد العالم الموضوعي الصلب بسواره العاليه التي  
لا تطال .

قد تكون تلك الحرية وهمية ، لا انعكاس لها في  
حياة النفس او بالعكس ، فقد يكون الحلم مصدرا من  
مصادر العقل ، فها كان الامر . ليست هي الحرية  
التي تشغلقها النفس ؟ اليأس الفن في نهاية الامر هو  
ممارسة تلك الاشواق العميقة والنزوعات العميقة في  
اعماق انفس ؟ في اطاراتها الخيالية ؟

والسريالية مع ذلك ليست فرارا من الواقع الى  
الحلم ، وليست لو اذا بالحواس من العقل ، وبسبب سطوة  
على النفس يعلتها من العالم ، بل هي تحاول وحدة  
ايجانية بين اليقظ والحلم ، بين الوعي والعلو بين  
العقل والهمان ، بين لدات والموضوع ، وهي ترى في  
الانسان تلك الوحدة التي تموت فوق الواسع ، ومن هنا  
جاء اسمها « ما فوق الواقعية » . وما فوق الواقعي  
هذا ليس هو غير الواقعي ، ولكنه التوحيد بين  
التحقيقي بين مباشر بتربيد المدرك وبين الممكن بين  
استدل التوقي العامي وبين الحراق الاسطوري الذي  
نمشت في نفسنا . السريالية ادس هي الوعي الحاد  
بتقاطعات طرق النفس المتشعبة ، حيث تلقي المتناقضات  
وتضهر ، تقاطعات الماضي المستقل . تقاطعات الحس  
العامي بالحب ، تقاطعات اليقظة بالنوم ، تقاطعات  
الحياة بالموت نفسه ، وتقاطعات لدات الواقعية  
الشاعرة ، بما يصدها من ضربات الكون الموضوعي  
الحديد ، الحقل مع ذلك بحياته الخاصة .

وقد ولدت اسريالية عندما كن اندريه بريون  
في سنة ١٩١٩ يصغي الى تلك الأصوات الحاققة  
الهائمه ، الامر مع ذلك في وضوحها وسيانيتها ، نأته  
من اعماق النفس ، بين لسمط والنوم . وهو كتب :  
« في سنة ١٩١٩ توقفت انتباهي عند تلك الجمل المتقطعة  
الى حد ما ، والتي كانت في الوحدة القائمة ، عند اقتراب  
النوم ، تظهر للنفس دون ان نستطيع ان نكتشف لها  
نظاما محددا سابقا جميعا من قبل . وهذه العمل ذات  
الصور القوية كانت منتظية السباق تماما ، وبدأ لي انها  
عناصر شعرية من الدرجة الاولى . فاقترعت في اول  
الامر على الاصطاف بها » .

وفي ذات مساء ، قبل ان ينام ، وجد عبارة عرسه  
لم يستطيع مع ذلك ان يحميها . وان ظهرت له بمعنى  
واضح مبسر غلب . كلفه عبارة شديدة ما يلي .  
« ان هناك رهلا نقطعه القاعدة قطعتين » لا بمعنى انه  
يطل من لفته بل ان القاعدة تسع الرجل ابما اتحه ،  
نقطعه من منتصفه بما كان

هذه التجربة تذكرنا بما ناله كافكا في يومياته  
بالمعنى التالي : ان عبارة ما تقيني دون احتصار كانت  
تدو بي كمله و مسحه بمعنى حلي لا يمكن الانعاص به  
ولا الاضافه عليه .

وبما كانت تلك العبارة عادية مستدله في جرياتها  
الا انها كانت تدو له علامة مديعة كاملة : كعبارة من  
هذا النوع : « كان يطل من المائدة » .

ان المهم لي فيما يذكره كافكا انه قال تلك العبارة :  
بمعنى دون احتصار . كماها تصعد اليه ، غنية بمعناها  
الكايل ، دون اراده منه ، من اعماق نفسه . من تفهم شسنا  
من هذا الا اذا ادركنا بهذا الرمز رمز المائدة ، هي كل  
اعمال كافكا من قيمته . فهو الرمز الذي يأتي بعد المرة ،  
مغلا سجده الدائمة .

و سنده في الواقع رمز قوي معال . مهني النظر  
الى احراج ، ومن اكون من عرقة النفس الحبيسة ،  
و انطلاق الصن في السحاب العاصمه المسحه من كوه  
الاحتجاز الداخلي لقيده .

على تلك النحو اني بدأت اسريالية تتناول  
ادائها المعالة في اداء مهمتها اداة الكين انتقاليه ، او  
لاسه : وهي تسترشد في ذلك بأسلوب عملية التحليل  
لنفس . ونحن نعرف ان المريض ، اذ يمر بهذه العملية ،  
ينها له احسن لاوزاع حتى تسقط انكره دون عائق ،  
نيجسي على مصطجع هادي مرمج تسترخي فيه كل  
عضلات جسمه ، وبعد له النور المظلم الوادع ، ويدعى  
لان يتكلم بكل ما يدور في ذهنه ، دون اهتمام بان يبحث  
عن ارتباط ما يقول بمعنه البعض .

وعلى المخلل النفسي ، في الوقت المناسب ، ان  
يكشف عما تعل عليه تلك الكلمات والمبررات العفوية  
التي تصدر بصورة تلقائية تشبه مهمة لتحليل النفسي  
في ان الكاتب لا يصدر عن تعطيط سابق او فكرة محبة  
بل هو يجلس مستعدا لان يتلقى ما ياتيه من عبارات  
وكلمات وجمل ، دون ان يعني بربطها في موضوع ممد  
مهما من قبل ، هو يجلس حتى يصفي لاملء ذلك النفس  
الداخلي الذي ياتيه من المناطق الخفية الغنية الواقعة  
فيما تحت السمعور . يجلس كما لو كان شاطنا تقذف  
اليه امواج المحيط العريض العميق بحطامات من محتوياتها  
لكنها حطامات تكون حررا من ذات حياة المحيط ،  
وتنقسم في اعماقها بكل بالاعماق المحيط نفسه مسن

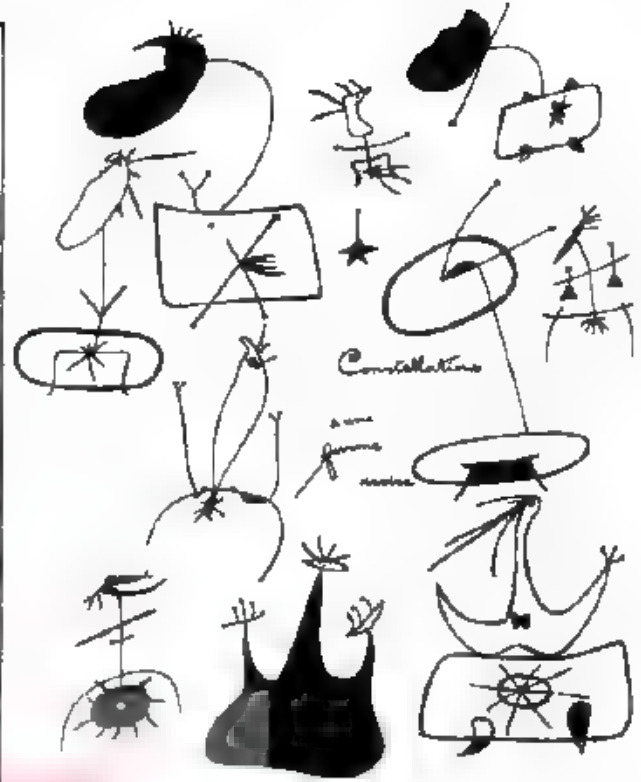
يكون ضوءاً يشرق فيها ويهدىها ويوجهها من داخل اللاوعي نفسه . أي أن العقل اسطنى هنا منزل عن سيادته الحالة المتحركة التي يعرفها له من حياته اليومية ، ويعود يندمج في وحدة أعمق منه وأكثر منه هي وحدة الحياة النفسية التي تتكشف شيئاً مشيداً عن أغوارها . ولكن الوعي مع ذلك غير بعيد عنها ، بل هو يعيش في داخلها ، حتى يسهر على تكاملها وحتى يخلصها من لشوائب العربة النائية وحتى يوجهها نحو أعماق تياراتها وأضلالها بالخصوصية الرمزية .

من هنا ندرك أن الكتابة السريالية ليست هي لهديان الحالم المطلق ، ولست هي أن نخط على لوريك ما انطق أن ياتيك وكيفما اتفق ذلك . بل هي عملية خلق وتكشف لصيلة للنفس ، عملية ينبغي أن تلتزم بنزاهة وأن تستضيء بالوعي ، ولكنه ليس ذلك الوعي العقلي المسيطر من الخارج ، بل الوعي الذي يندمج تحت اللاوعي حتى يكون منها معاً ، وهذه هي القدرة على تلمس كنوزها الخبيثة .

تختلف الكتابة السريالية عن الكتابة السيرة المألوفة في أنها تضع لسيادة الأحكام العقلية أو انفسية أي اجتماعية لحيحة ، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجة العربة عن أغوار النفس اللاشعورية .

وهي تختلف عن الهذلي أنصراح عن أن الوعي بأنها من داخل مطلق ما تحت الشعور ، وأنه يقضي تلك الأعين التي تتبع منها رسالة اللاوعي ، وأنه يركز هذا الأسلوب الحديد من أساليب العمل الذهني النفسي في وحدة موقية يمزج فيها الحلم بالنقطة ، ويقوى فيها الشعور بمضمونات اللاشعور .

هذه الرسالة إذن تأتي لكتابت السريالي من أعماق نفسه ، ليست رسالة عربة عنه أو غربة عن الإنسان ، فمن المهم هنا أن تؤكد أن السريالية لا ترى في داخل النفس الإنسانية شيئاً يأتيها من الخارج بل من القوى الفعلية المهيمنة فيها وحدها . فليس الإيلاء الذي تصغي إليه السريالية أملاء اتيا من شيء غريب عن الإنسان ، بل من الإنسان نفسه ، وإن كان مطبورا كما غير منكشف . مهمتها هي فعلاً ذلك الكشف ، نوع من المعرفة الحميمية . فالرمزية الحقة للسريالية هي أنها تظهر ما يوشك أن يتكشف ، تظهره في صورة الرمزية المؤثرة ، فهي تصل بين الليل والنهار وتلقي في ذلك الضوء الجديد الفارها القديمة ، السريالية تصدع الحدران التي تفصل بين الأكوام التي تحياها كلاً منها على حدة وتصبح محتويات هذه العوالم المختلفة أن تلقى بعضها ببعض ، وبذلك تيسر ما للسريالية من عساية على مألوف جمل حائنا اليومية التي أنهبها بالركون إلى ما فيها من نظام ، والتنوع بما فيها من رتبة .



خصائصه ، هي الرموز التي تلقى به محملة برسالة من الأعماق ، وليس من مهمته أن يفسر تلك الرسالة أو يفهمها ، بل أن يخلقها ككرا مخفية بالرمز ، قادرة أو غير قادرة على التأثير ، كيفما اتفق .

وينبغي مع ذلك أن ندرك أن مهمة الكاتب السريالي ليست أن يضع بها قد يدعو بها سبق من سلبية خاصة ، فالكتابة السريالية في الواقع تتفتح إلى بران ومطلنة ، إذ أن من الممكن جداً أن يدفن الكاتب تحت أكوام من الحطام الذي يلقى عليه ، انه من تمارت مختلفه قد يصطدم بعضها ببعض ، ويلقى بعضها لبعض .

الكتابة التناقضية تعمد إلى نوع غريب فعلاً من حالات الخلق الفني . فالكتاب لا يحصص لقواعد سابقة يصممها لنفسه ولا لتحيط معين مخروس من قبل . وهو يلقى تلك المواد البظبية التي تطفو على شاطئ الشعور ويجمعها دون أن يعنى أية عناية بدلولاتها العقبية ولا سمائها الخيالية . لكنه ، حتى لا يبين منه تحت انقال هذه المواد اللفظية المتفصصة بشخصاتها اللاشعورية الخاصة ، عليه مع ذلك أن يعيد إيلاج الوعي ، على نحو جديد ، في داخل هذه المنطقة من الحلم التلقائي ، ولا يعني ذلك أن يعيد إحلال العقل المنعم الخاصص للاوضاع المألوفة بل يعني أن يصهر حالة جديدة يندمج فيها الوعي الحساس في منطقة ما تحت الشعور ، بحيث

# السيرة الذاتية



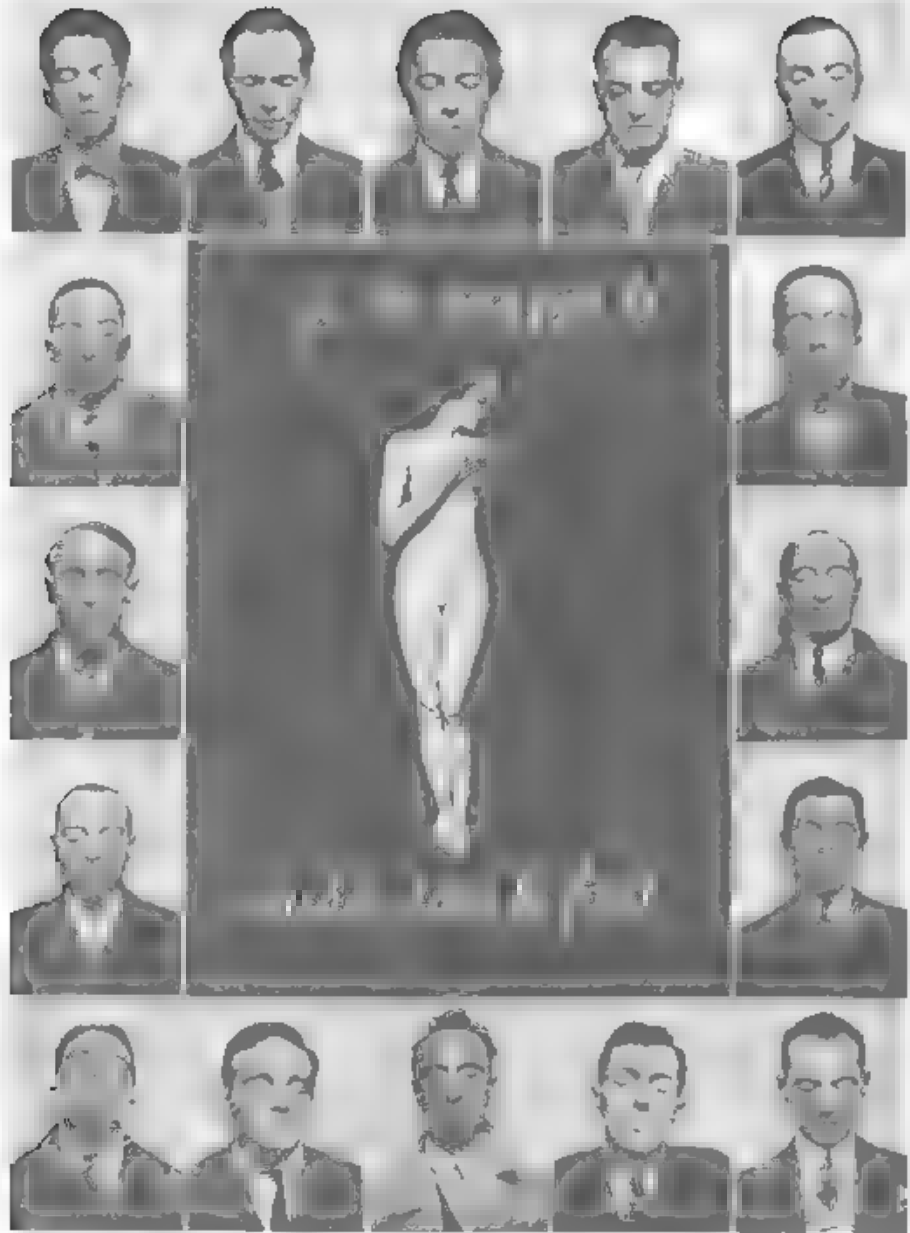
رعد ، الحكمة لشعبيّة

« السيرة الذاتية ... تعبير نفسي  
محض بطريقة يمكن استخدامها في  
الكلام والكتابة للتعبير عن الفعالية  
الحقيقية للفكر ، إذ أن الفكر يقدم في  
غياب كل أنواع الرفاه التي تفرضها  
الأخلاق أو الجمال » .

« أندريه بروتون »



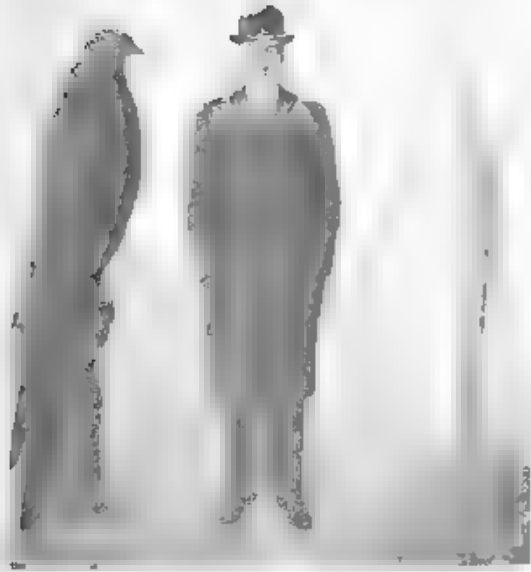
أسير دقيمي



ولهذا شنت هجومها على العقل ، وازادت من الفن ان يكون تعبيرا مباشرا عن الذات وافضل وسيلة واسطها لتوضيح الاسلوب السيرالي هي القول بان السيرالية :

« تريد ان يرسم الفنان بعد اغلاق عينيه ، ليعبر شكل مباشر وآلي تماما عما يتداعى » . تختلف من فنان لآخر تبعا لتداعياته ، وطريقة التعبير المباشر عنده ، وهي تختلف من فنان لآخر تبعا للشكل الفني الذي توصل اليه هذا الفنان ، إذ ان التطور قد أوصل الفنانين الى التعبير عن عالم الاحلام على شكل اكثر

لقد قيل بانه لا يوجد ( فن سيرالي ) ، وهذا الكلام صحيح اذا اعتبرنا ان الفن السيرالي يجب ان تتوفر فيه الشروط التي تتوفر في المدارس الفنية الاخرى التي يتمتع فنانوها بأسلوب محدد متقارب ، ولكن ( السيرالية ) ابتكرها الشعراء وانتقلت الى الفنانين ، فاصبحت نظرة شاملة للابداع الشعري والفني ، وطريقة في المعرفة والتعبير اكثر مما هي ( اسلوب محدد ) وشكل فني متماثل لدى كل الفنانين ، انها عودة الى الاحلام والخيال وما وراء الشعور ، أي التعبير عن الفكر بدون رقابة العقل .



سيرته ماعريته

اسما جديدة تنطلق من الايمان بوجود عالم جديد ؟  
وهنا تميز بين شيئين اساسيين ، اولا الاسلوب  
الذي شرح به ( اندريه بروتون ) كلمة ( سريالية ) ،  
والطريقة التي فهمت بها هذه الكلمة وطبقت عمليا ؟  
لقد اراد ( اندريه بروتون ) ، ان يعبر عن الفكر  
بغيب العمل ، على حين اصبحت ( السريالية ) هي  
الغربة والشذوذ والخيالي والتمرد على الفن التقليدي ،  
وعلى القيم الجمالية والاخلاقية وحين تحدث النقاد  
عن ( سريالية ) في الفن ، ارادوا هذا المعنى الواسع  
لها ، ولم يقصروا تفسيرهم على المعنى الضيق الذي  
شرحه ( بروتون ) .

اذ يتحدث المعاد عن سريالية عند ( بوش ) في  
عصر النهضة ، وعن بعض اشكال التعبير السريالي عند  
( الرومانتيكيين ) ، وعند ( عويا ) وغير ذلك ، وحتى  
حين تحدث النقاد عن هذا الجو السريالي ، اطلقوا  
الكلمة على بعض خطفيات لوحات ( ليوناردو ) وعلى  
الاخص ( عدراء الصخور ) ، وغيرها ، وهكذا قدموا لنا

تعميدا من عملية التناهي الآلية ، اذ اعتبر الفنانون ان  
« عالم الاحلام » والاشعور كمنع صور وكمواد أولية  
لخلق العمل الفني والنظام في اللوحة ، وعن طريق هذه  
المواد ، يمكن الوصول الى لوحة تتمتع بالسلوب  
سريالي ، وتصور عالم ما فوق الواقع . ولهذا يقسم  
النقاد السريالية الى اتجاهين مختلفين من حيث  
التعبير الفني :

١ - الاتجاه الاول : وهو الاتجاه الذي اعتمد كليا  
على الحركة والكتانة والرسم المباشر في لحظة بين اومي  
واللاوعي ، وهذا لا يتم الفنان برسم الواقع الخارجي ،  
قدر ما يولي اهتمامه للتعبير المباشر اصافي والاصيل ،  
ويمكن ان يذكر اسماء ( اندريه ماسور ) و ( ماكس  
ارنست ) و ( جوان ميرو ) كممثلين لهذا التيار .

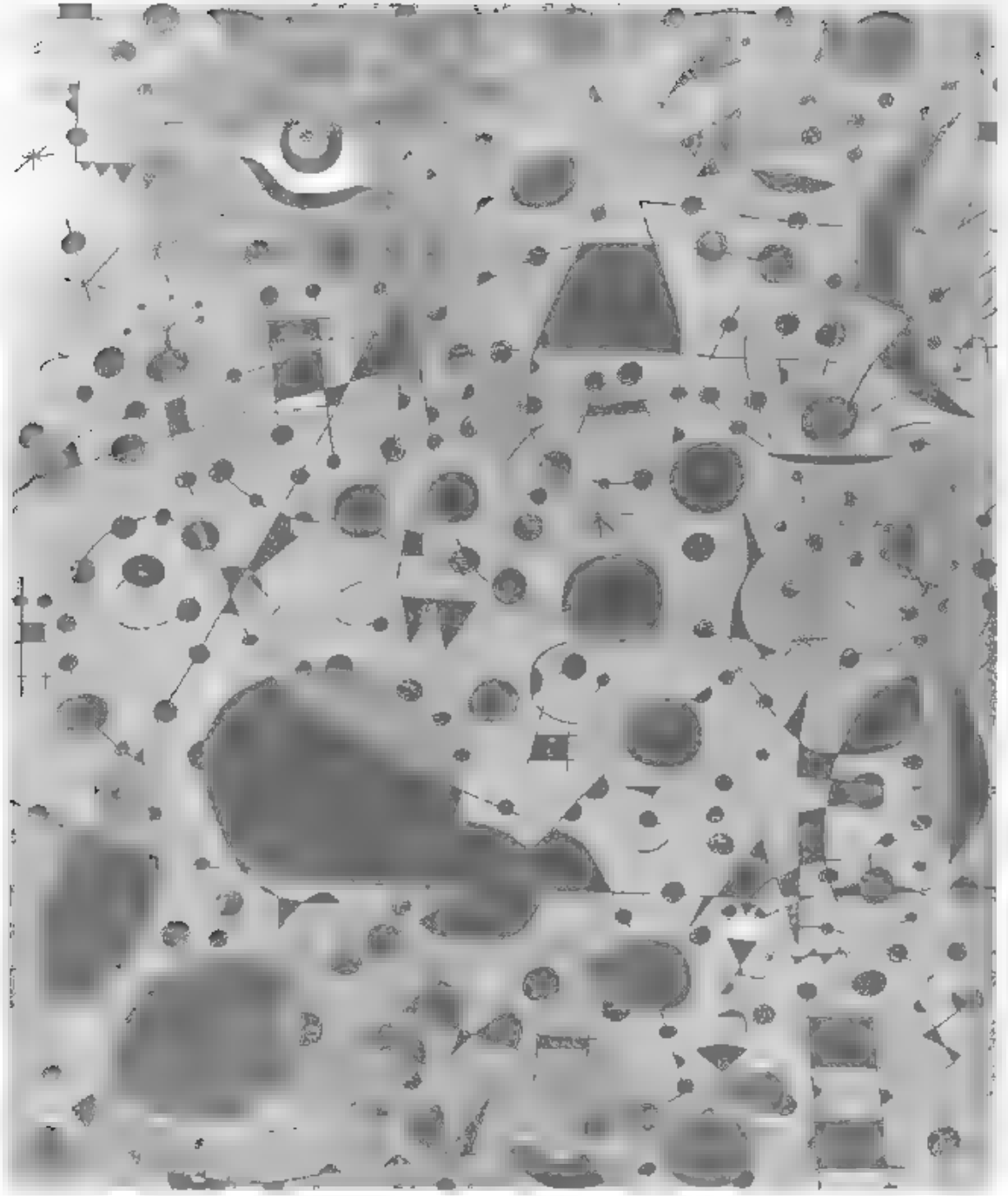
٢ - الاتجاه الثاني : وهو الاتجاه الذي يطلق عليه  
في اغلب اسم الاتجاه الوصفي ، اذ ان امادة صياغة  
الاحلام ، والاعتماد على الاشعور ، قد مهدا لخلق  
لوحة فيها علاقة جديدة تختلف كليا عن عالم الواقع ،  
لكونها تتصف بأنها تنظيم واع لواقع الخارجي ،  
والاهتمام به للتعبير عن عالم ما فوق الواقع ، ويبرز  
كل من ( ريسيه مارفريت ) و ( سلما دور دالي ) كممثلين  
لهذا التيار .

### متى ظهرت السريالية ؟

لقد استعملت الكلمة لأول مرة عام ( ١٩١٧ ) ، اذ  
ان الشاعر المعروف ( ابولونير ) ، قدم مسرحية له  
سمها ( مسرحية سريالية ) ، ثم استحدثت بعد ذلك  
عند عدد من المعاد كصيغة وصفية لكل اتجاه جديد  
لا يريد نقل الواقع الخارجي ، بل يريد ان يقدم لنا  
ما هو ابعد من الواقع وأعلى منه ، لكن الكلمة لم تأخذ  
مصاها الصمي المألوف الا عام ( ١٩٢٤ ) حين صدر  
البيان السريالي وعرف ( اندريه بروتون ) السريالية  
مائلا :

- ( السريالية اسم ، مذكر ، وتعبير نفسي محصر  
بطريقه يمكن استخدامها في الكلام والتكلمه للمعبر عن  
الفعالية الحقيقية للعكر ، اذ ان الفكر يقدم لنا في عب  
كل انواع الرقاسة ، التي تعرضها لاختلاف  
الجمال ] .

وهذا يؤكد ان ( اسريالية ) عبارة عن طريقة تعبر  
شعري وفي اكثر مما هي شكل فني جاهز ، وهي  
ترتكز على التناهي ، وعلى خلق من يأخذ من اغوار  
العالم الداني ولهذا فهي تفر من ( اسفل ) و ( المادة )  
و ( الاخلاق ) و ( الجمال ) ، وتريد ان تقيم لنفسها



جورج دالي

وارادوا تحديد السريالية من انما ابيه هذا القرن ،  
وورشة افكار ( فرويد ) ، والنظرة الخاصة لتعبير  
الشعري والادبي التي نشأت في هذه المرحلة .  
هذا يقول ( هيربرت ريد ) عن السريالية التي  
سقت سريالية القرن العشرين :  
- [ مهما كان هؤلاء اعدائين خياليين في لوحاتهم ،

السريالية على انها جو انقراية واللامعقولية التي  
يتوصل اليهما العنان احيانا عن طريق تحويل بسيط  
للواقع ، وليس عن طريق رفض هذا الواقع نهائيا ،  
والاعتماد على عالم ( اللاشعور ) كليا .  
وهناك بعض النقاد الذين رفضوا كل شكل من  
اشكال ( التعبير السريالي ) السابق للقرن العشرين ،



أرشيل جوركين

الا أنهم موجهين بمهامهم بتصوير جمالي مسبق ،  
والسريالية تصور ثوري في الفن قبل كل شيء ] •

اي أن هناك تصور جمالي في أعمال الفنانين  
السابقين ، وهذا التصور الجمالي رفضه السرياليون  
المعاصرون ، لأنهم ضد كل تصور جمالي مسبق ، وأن  
الخاص الأساسي في التعبير السريالي المعاصر هو التمرد  
على أشكال التعبير القلي كلها •

#### كيف تطورت السريالية ؟

تقد ولدت ( السريالية ) في باريس عام ١٩٢٤ وخلال  
أعوام ١٩١٩ - ١٩٢٤ مهدت الاحداث لظهورها ، عند

الشعراء والفنانين ، وكانت النشرة التي نشر عنهم  
تحت اسم ( أدب ) هي الحال الرئيسي الذي عبر فيه  
السرياليون عن أفكارهم قبل ولادة ( البيان السريالي ) ،  
وساهم في النشرة عدد كبير من اشعراء والفنانين ،  
وانضم اليهم بعد ذلك ( تريستان تزارا ) زعيم  
( الدادائية ) ، وكان ( أندريه بروتون ) هو المحرك  
الاول ، وحين جاء ( من راي ) من نيويورك ، بدأت  
النشرة تباعد عن الاتجاه الدادائي السويسري ، وتتحه  
الى ( الدادا الأمريكية ) ، فأصبح ( بيكابيا ) هو مصمم  
غلاف النشرة ، ثم اكتشفت السريالية ( الفنان مارسيل  
دوشامب ) و ( ماكس أرنست ) وكلاهما كان من أنصار  
( الدادائية ) وأسهموا جميعا في توطيد السريالية  
وانتشارها •



يقع في دموع

على كل أشكال التعبير الفني التقليدية الأوروبية ،  
وتبنت تقنيات حديثة ، واساليب فنية معاصرة ،  
واستعاد من بعض الفنون القديمة في ذلك .

٢ - مرحلة ١٩٢٤ - ١٩٢٤ :

أخذت السيريلية شكلها المألوف وبدأت تؤثر على

ويمكن ان نقسم المراحل الاساسية لتكون  
( السيريلية ) الى ثلاثة مراحل :  
١ - مرحلة ما قبل عام ١٩٢٤ :

حيث اختلقت السيريلية بالحركات البدائية  
السابعة ، وكانت عبارة عن صيغة تمرد ، أكثر مما  
هي صيغة إيجابية ، ولهذا حملت شكل تمرد عنيف ،



مانا

الفنانين المتباينين والشعراء ، لكن الظاهرة الاساسية هي بداية احتكاك رئيسي بين (السريالية) و (الماركسية) واعلن ( بروتون ) ان السريالية اصبحت في خدمة ( الثورة ) وانضم ( الوار ) و ( اراغون ) وهما من شعراء السريالية الاساسيين الى الحزب الشيوعي الفرنسي .

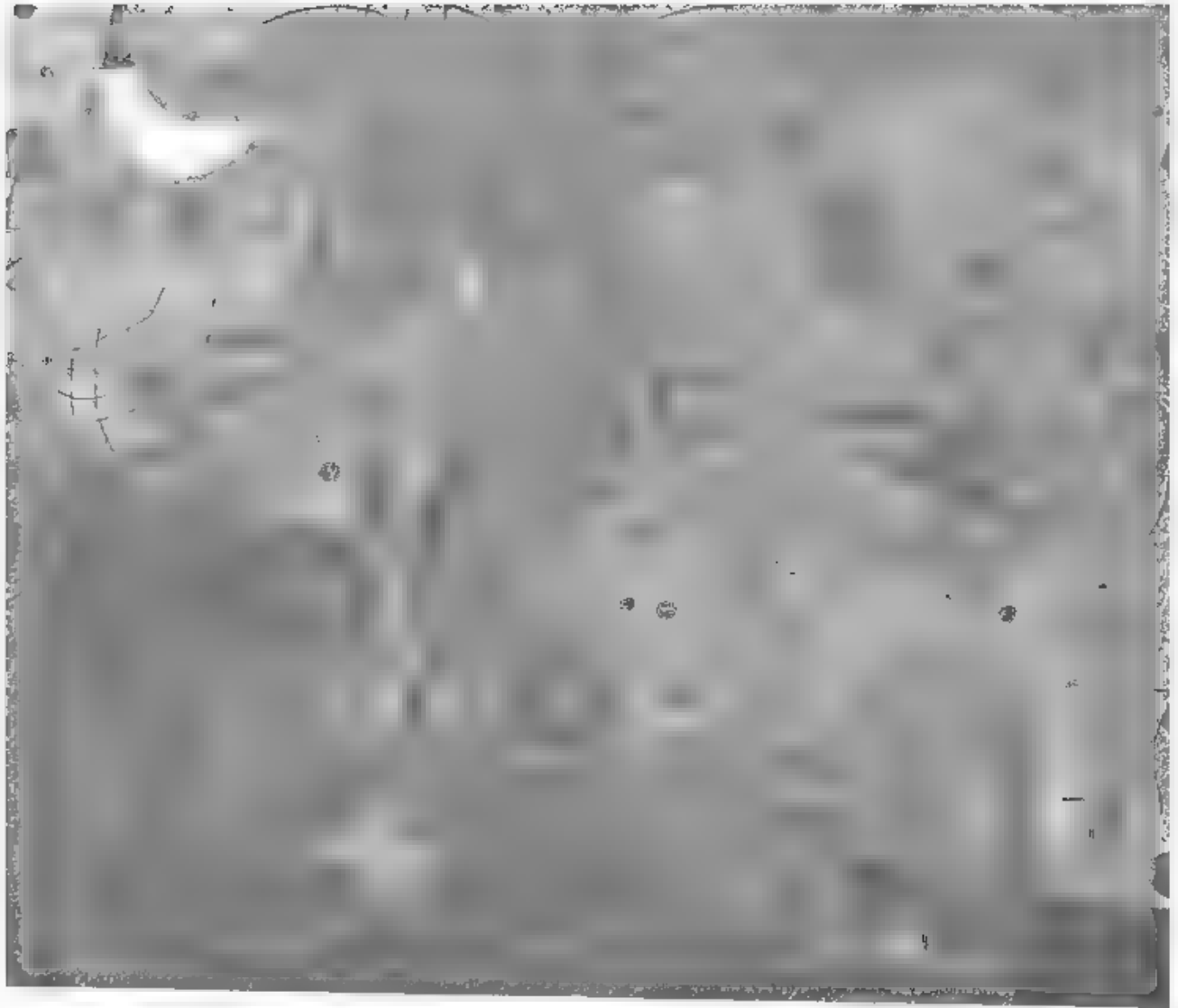
واعلن بروتون عام ١٩٣٤ :

[ ان تحرر الانسانية هو الوسيلة الوحيدة لتحرير الروح ، وهذا التحرير للانسانية لا يمكن ان يتم الا عن طريق الثورة البروليتارية ] -

تيارات الشعرية والادبية المعاصرة ، وحددت موقفها من ( الدادا ) وغيرها ، وتم تحديد معنى ( اسريالية ) بشكل علمي ، واقامت المعارض ، ونشرت البيانات ، وهكذا اخذت صيغة ايجابية اكثر مما كانت ، واعتمدت كليا على افكار ( اندريه بروتون ) وبذلت هذه الافكار في اعمال فنية وادبية وانضم اليها عدد كبير من الشعراء والفنانين .

٣ - مرحلة عام ١٩٣٤ - الى عصرنا الحاضر :

لقد بدأت السريالية تأخذ اشكال مختلفة حسب



#### جوانث ميرود

ولكن الفنانين السرياليين لم يسايروا الشعراء في هذه النحلو ، بل أخفقت السريالية فنيا اشكالا مختلفة ، لكن اميره ارنيسيه اسي تلاحظها ، هي ان الفنانين ملأوا يتاثرون على نحو شديد الوضوح بالفن البدائي والشمسي ، وبرزت التناقضات واضحة بين سريالية أخفقت شكلا وصفيا تماما ، ومثلت الافكار السرياليه في لوحاتها ، وبين سريالية اخرى اتجهت كليا الى صياغة شكل خاص فني متميز ، اي نقت التصير السريالي من شكله الالي والوصفي الى الشكل الانساني والاصل .

وان المرحلة الوحيدة التي حافظت فيها السريالية على اسمها الرئيسة وطبقت فيها افكار ( بروتون ) هي المرحلة ما بين عامي ( ١٩٢٤ - ١٩٣٤ ) وقد أصبحت في هذه المرحلة ذات تأثير كبير على كل الفكر الاوروبي وهذه المرحلة تتوافق كليا مع صعود ( اسازيه ) في أوروبا ، ومع فشل الحركات اليسارية في ألمانيا في استلام الحكم ، ولعل صعود النازية ، وما أدى اليه ذلك من مآسي جعل ( السريالية ) تدل موقفا لتأخذ شكلا يوسط بالحركات التقدمية ، وهنا نلاحظ ان ( إلوار ) و ( أرغون ) و ( بيكاسو ) وغيرهم قد ربطوا



جوانته بيرره

بررته ما صوت



بين التعبير السريالي والتعبير الاجتماعي ، على حين حافظ بقية الفنانين السرياليين على تحرشهم الخاصة .

نحو فن جديد ؟

حين قال ( السرياليون ) بضرورة ايجاد فن جديد ، كانوا يقصدون اكتشاف عالم جديد هو ( عالم ما فوق الواقع ) وكانوا يريدون ان يصيروا في تجاربهم عن هذا العالم :

- « ستظهر حقيقة جديدة ، وفن جديد من اللاشعور واللامعقول ، من الاحلام ومناطق الذهن التي لا يمكن التحكم بها » لقد كانوا ينتظرون الخلاص عن طريق الفوضى الى اللاشعور واستعانوا بمنهج التناهي المطلق عند التحليل انفعسي ، أي المسار الآلي للأفكار واستعادتها دون رقابة عقلية او اخلاقية او جمالية .

ولكن لتسائل ، اذا كان الهدف هو فن جديد ؟! فمعنى ذلك ان لا بد من شكل جديد ؟! وان مراحل الرفض للاشكال الفنية التي غذته ( الدادا ) عند السرياليين لا بد ان يؤدي الى عملية ايجابية هي التعبير عن عالم ما فوق الواقع وهو العالم الذي شرحه ( بروتون ) بقوله :

- [ انني اؤمن بان الحلم والواقع ، وهما شيان متناقضان ، سوف يتدمجا مما لي واقع مطلق هو ما فوق الواقع ؟ ] .

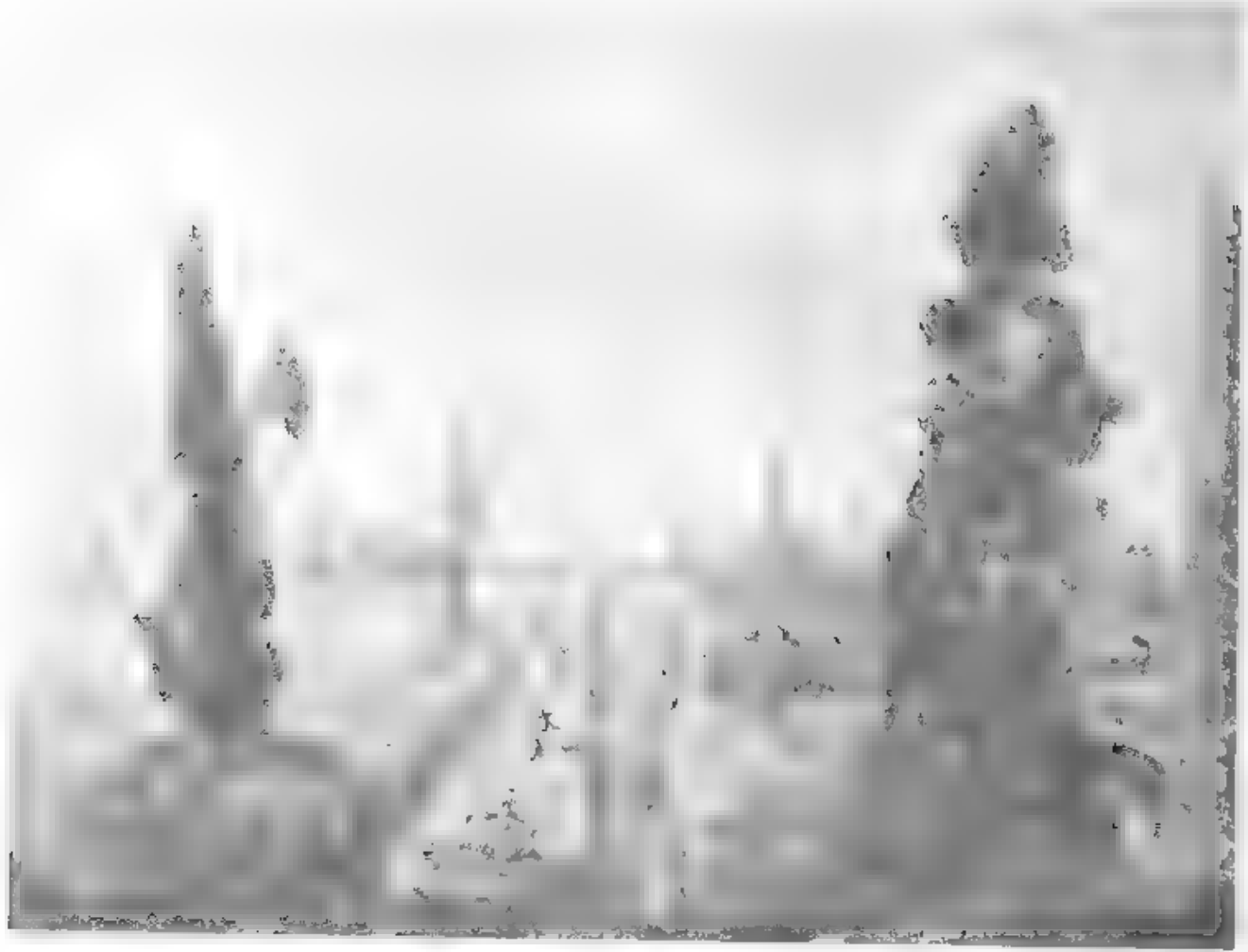
وهذا يعني ان ثمة حقيقة ايجابية نفسية كانت هي المنطقي ، وان هذه الحقيقة الايجابية وهي وجود شيء مؤكد وهو ( عالم ما فوق الواقع ) وان التعبير عنه هو ( السريالية ) .

ولكن حتى يمكن التعبير عن هذا العالم لا بد لكل فنان من وسيلة تعبير تشكيلة ولا بد للفنانين من البحث عن هذه الوسيلة .

فنادا رمعي السرياليون الحقائق الرئيسية التقليدية الموروثة ، فلا بد ان يبحثوا عن حقيقة جديدة ، فما هي هذه الحقيقة ؟! حتى نستطيع ان نشرح هذه الحقيقة الفنية الجديدة ، لا بد من ان نشرح اهم اعتبارات التي عرفها امرن امشرين ويمكن ان يلخصها فيما يلي .

١ - الفن في خدمة اللذة او الراحة ، وهو اتجاه ( ماتيس ) .

٢ - الفن يهدف لمعرفة الواقع الخارجي والتعبير عنه اما بمظهره أو بأعماقه الراسخة وهي الطريقة الانعكسية والكلاسيكية والواقعية وغيرها .



ماكسند ارست

المكتشف يختلف بين فنان وآخر حسب هذا الفنان  
واصائصه الفردية ، التي لها دور اساسي في خلق الفن ،  
لان الفن هذا التعبير الخاص الفردي عن العالم .

٢ - ان لكل فنان من الفنانين شكله الجمالي  
الخاص المبتكر نتيجة تأثيرات مختلفة عليه ، وهكذا ظهر  
( تناسق الالوان ) عند ( ميرو ) ، والتكوينات المتوازية  
عند ( دالي ) ، والايفاع الحركي عند ( ماسون ) ،  
والشكل الرمزي عن التعبير عند ( ارنست ) ، وتأثر  
( رينيه مارغريت ) بالانطباعية وبالوانها في لوحاته .

٣ - اكتشف السيرياليون بعد ذلك علم جمال  
جديد كلياً ، واعتمدوا على مصادر جديدة لخلق هذا  
العلم ، وقد تأثروا بالعلوم البدائية والشمسية والفن  
المكسيكي والافريقي والهندي الامريكي ، وبدأت الصيغة

٣ - الفن تعبير عن أزمة الفنان الفردية الحادة  
وارتباط الفن بحياة الفنان ، وظروفه وهنا نشاهد  
التصيرية ،

٤ - الفن وسيلة رمزية للتعبير عن الواقع  
وتجسيده على اللوحة عن طريق استخدام الالوان  
والاشكال لترمز للواقع وهذا هو أسلوب ( غوغلر ) .  
وقد رفض السيرياليون كل هذه الاتجاهات  
السابقة وأرادوا استبطان العالم الداخلي واكتشاه  
والاعتماد على المونولوج لخلق الفن الجديد ، ومن خلال  
هذا العملية ، وبعد البحث اكتشف السيرياليون عدة  
حقائق أساسية :

١ - ان الاسلوب الفني للتعبير عن العالم الجديد



يفيس تاغور

واستعانوا احيانا ببعض تجارب الفن الاوربي من اجل رفض المفهوم الجمالي الرياضي المتحد والسبق الذي عرفه اليونان وعصر النهضة وجددته التكعيبية .

{ - وهذا كله يعني أن الصيغة التصيرية المعنوية لم تعد موجودة ، لماذا لأن الفنان قد امتلأ إلى مرحلة جديدة أصبح فيها يملك ( صيغة ) متجددة ، تنتج عن العمل ، فهو يرحم اللاشعور ويقدمه في لوحته ، بالصيغ القريرية قد دريت ، وتدخلت لتكون ( صيغة ادراكية ) صحيح أنها حديثة المصدر وبدائية وغفوية لكنها انتظمت ضمن قواعد وأسس اعتاد عليها الادراك الفردي للفنان ، فاسب الذي بدأ تحول إلى فن ، هو

السحرية للتعبير تدخل في أعمالهم ، أي أن السريالية قد وصلت إلى حقيقة أساسية وهي أن الفن يرتبط باللاشعور الجماعي للإنسانية في مرحلة الأساطير حيث كان العالم يتحكم به علاقات غريبة ليست ( معقولة ) ، وهنا تنوعت المصادر ، ودخل فن ( الأطفال ) كمصدر أساسي للوعي ، حيث أن الطفل يترجم تلقائيا ماتحت شعوره ، وهكذا أمكن أن يكون السرياليون من أهمية هذه الأشكال المختلفة للتعبير وجعلوها أكثر أهمية في الحكم الجمالي من الصيغ التقليدية التي عرفها الفن الاوربي ، ولهذا أعطوا للجمال صفة حديثة لاشعورية، ورفضوا كل الأشكال والصيغ الجمالية المسبقة

وليد هذه التجارب المحتملة التي رايناها .

### السريالية اليوم ؟

وهذا كله يقودنا الى سؤال ، كيف نكتشف السريالية ؟

— اذا ان تعدد الصيغ وتوسع المدلول المعاصر للسريالية نتيجة للاعتماد على صيغ غريزية ادراكية ، لتحديد توازن اللوحة ، ودخول عناصر جديدة بعيدة عن الاشكال الراسخة من التعبير الفني ، قد تجعل من الصعوبة بمكان حصر الشكل السريالي من التعبير ، لكن هناك عدة حقائق ؟ .

• اول هذه الحقائق هي ان البحث والتجارب قد جعلت السريالية متباينة ، وهذا يعني ان ( السريالية ) عبارة عن تيار له خطوط عريضة ، متشابهة مع المدارس الفنية الاخرى ، بحيث يمكننا ان نقول مع احد النقاد .

— « لا احد ينتمي اليوم الى هذه المدرسة ، لكنهم جميعا جزءا منها ؟ » اي ان في اعمال كثير من الفنانين شيئا سرياليا ، لكن يصعب ان نقول عن فنان انه سريالي تماما ، ولهذا فرق النقاد بين طريقة ( دالي ) التقليدية في التعبير السريالي ، وبين طريقة ( ميرو ) التجريدية ، وبين اسلوب ( ماسون ) المعوي ، وبين الشكل الرمزي الذي اخذته السريالية عند ( ماكس ارنست ) كما اننا نلاحظ ان في لوحات ( بيكاسو ) قسما كبيرا من ( السريالية ) ، وهناك ( جياكوميتي ) و ( آرب ) و ( هنري مور ) وغيرهم كثير .

وناني هذه الحقائق هي ان التطور الذي مر به الفن الاوروبي اثناء الحرب العالمية الثانية ، وبعدها قد طور من مفاهيم السريالية ، فلم تعد كما كانت ، واصبح بالامكان التحدث عن تيارات سريالية ، بعضها يأخذ شكلا اجتماعيا تماما ، وبعضها يأخذ شكلا عنفيا ، بعضها تأثر بالعنون التقليديه ، وبعضها اوجه الى الاشكال الحديثة ، في التعبير التي تستخدم تقنيات جديدة ، ولهذا فان ( السريالية ) تصاف دوما الى كلمة اخرى حتى يمكن تحديدها ، لان القول عن فنان انه ( سريالي ) ، لا يمكن ان يقدم للعاريء صيغة واضحة عنه من الناحية الفنية وان كان يقدم له صيغة واضحة من الجوانب الادبية والشعرية .

لهذا فالسريالية — اليوم — طريقة في التعبير يمكن ان يستفيد منها كل فنان دون ان يكون قصد هذا الفنان مرتبطة كلياً بالافكار التي ولدت خلال مرحلة نشوء السريالية .



سلوادور دالي



سلوادور دالي

المري - العدد 334 - سبتمبر 1986 م

# السيمياء

## أحدث العلوم الإنسانية

بقلم : كمال أبو ديب

استطاعت « السيمياء » وهي أحدث العلوم الإنسانية ، أن تبلور غايات محددة ، وأن تجد مجالا ومناهج عمل خاصة بها خلال العقدين الماضيين ، فما هي السيمائية ؟ وما هي غاياتها ومجالات البحث فيها ؟

حيوان سيمائي « ، أي أنه يحقق الدلالات ويفرأها مترجم الرموز التي تحملها ، وأنا حق الآن أستخدم المصطلحات الأساسية « الدلالة » ، « القراءة » ، « الرموز » ، بطريقه مضاعفة شاملة ، لكنني سأجأ إلى استخدامها في أبعادها الدقيقة بعد قليل ، ذلك أن طبيعة العلم الذي أتحدث عنه تتعدد أصلا بأبها عملية البناء وتغيير وتعديد للإشارات والرموز والعلامات والعلاقات المنتجة للدلالة في النشاط السيمائي بكل لشكاله وفي أبعده الدقيقة .

### أمران مهجان

لكن قبل أن أتابع التفصيل ، لابد من الإشارة إلى أمرين : الأول هو أن المصطلح الذي استخدمته لترجمة « Semiotics » وهو « السيمائية » ، يتبدل أصل ما يوجد في العربية لتأدية هذا الغرض ، وذلك لسببين . الأول هو قرب من الكلمة الأوروبية في لفظه

السيمائية « Semiotics » أحدث العلوم الإنسانية ، فقد استطاعت أن تبلور غايات محددة لها ، وعمالا محددا لعملها ، ومناهج عمل خاصة بها ، خلال العقدين الماضيين . وعلى حداثة هذا العلم ، فإن النشاط السيمائي الذي يشكل مادته امرئية هو أقدم النشاطات الفكرية الإنسانية على الإطلاق : فهو انشغال الدال لدى الإنسان ، والنشاط المكتشف لدلالات القائمة في الطبيعة ، أو ضمن الوجود الإنساني ، أي أنه النشاط الذي يرافق ظهور الكائن الحي ويلزمه ، لا يسبقه في تكوينه إلا النشاط البيولوجي المبرمج ، أي فعل الحياة .

وقبل الدلالة والاستدلال ( القراءة المفسرة لرموز ) ، إذن « وفعل الحياة » هما القعلان الجوهرية للتمييز في تلازمها للوجود الأسفل ، ويخفى من الماني ، فإن تصوير أرسطو عن الإنسان بأنه حيوان فاعل يمكن أن يتقلب الآن ليصبح « الإنسان

وتركيه ، والثاني هو اشتقاقه المباشر من كلمة « العربية » التي تعني العلامة ، أو الإشارة ، ولقد كتبت ، في بداية كتابتي عن « السيميائية » ، لكني بعد زمن من التأمل والتفكير ، أميل الآن إلى الاستقرار على « السيميائية » ، والأمر الثاني هو أن صيغة المفرد « السيميائية » يعني ، في تصوري ، أن تطور في الاستعمال لتصبح « السيميائيات » ، مجسدة بهذا صيغة الجمع في المصطلح الأوروبي « L.S.S » وعقده استجاسا مع صيغ مشابهة كالصوتيات ، واللغويات . والسعي إلى ضبط المصطلح العلمي ومعه درجة عالية من الاستجاس في اللغة العربية ، وتطوير قدرات هذه اللغة على مثل المعارف الحديثة ، أمر جوهري ، وشرط لازم لتحقيق التطور المعرفي - الحضاري الذي نطمح إليه الآن في الحياة العربية المعاصرة ، ولذلك أقترح تخصيص صيغة الجمع المؤنثة هذه للتعبير عن مثل هذه المساهمات والعمليات العلمية ، والحقول المعرفية الحديثة ، ولا سؤف ، من وجهة نظري ، لاستخدام « اللسانيات » في صيغة الجمع ترجمة لـ « Linguistics » ثم استخدام « الشعرية » ترجمة لـ « Poet cs » ثم استخدام « البيئية » ترجمة لـ « Semiotics » و « الأسلوبية » ترجمة لـ « stylistics » ، فمثل هذا السلوك يقضي على فرض تحقيق الاضطراد في الاستخدام اللغوي ، ويعمى حالة التشتت والتشردم الحصارية والثقافية السائدة في العالم العربي الآن . وسعيا إلى مقاومة هذا التشتت والتشردم ، وإلى تطوير طاقات النعمة على التعبير ، وإلى تحقيق سلامة عالية في صياغة المصطلح العلمي ، أود أن ألتج على ضرورة المغامرة اللغوية ، والتمسك بدرجة عالية من الانتظام ، ويسدولي أن شيوخ مصطلح « اللسانيات » وانتشاره بهذه السرعة ظاهرة مشجعة جدا في هذا المسار ، فليدع علب هذا المصطلح على « علم اللغة » و « الأكسية » وغيرهما من مصطلحات اقترحت إلى جانبه خلال السنوات العشرين الأخيرة . وإذا كنت أستخدم في هذه الدراسة مصطلح « السيميائية » ، ولأدعو ، في الوقت نفسه ، إلى استخدام « السيميائيات » فإن لذلك سببا وجيها يتعلق باستخدام مصطلحين في اللغات:

الأوروبية نفسها - حيث نشأ هذا العلم - أحدها « Semiotics » ، والآخر « semiology » ، وذلك لي سيحلي في الفقرة التالية .

يمكن أن ينسب ابتكار هذا العلم الجديد ، دون تردد ، وفي حدود المعرفة التي نملكها الآن عن تطور الدراسات لأوروبية خلال هذا القرن ، إلى اللغوي السويسري فرديناند دوسومير الذي يعتبره كثير من لسانانيين مؤسس اللسانيات الحديثة « linguistics » وليس غرضي الآن مناقشة دور دوسومير في تأسيس اللسانيات ، بل الإشارة إلى تلك المقررات من عمله التي يرى فيها الباحثون أول تحديد جلي لمجال معرفي جديد هو « السيميائية » . وأبرز هذه المقررات المقطع التالي من كتابه التأسيسي المشهور « منهاج في اللسانيات العامة » .

« إن اللغة نظام من العلامات يعبر عن أفكار ، ولذلك فإنه قابل للمقارنة مع نظام الكتابة ، وأبجديّة الصم - البكم ، والظفوس الرمزية ، وأشكال ادات اللياقة ، ولاشارات العسكرية . . الخ . ولا تعدو اللغة أن تكون النظام الأكثر أهمية بين هذه الأنظمة »

وبوصف ، لذلك ، أن تصور علما يقوم بدراسة حياة العلامات ضمن المجتمع ، ونسب « السيميائية » « Semiology » من الكلمة اليونانية « semion » ( علامة ) . وسيعلمنا ( هذا العلم ) ما تتألف منه العلامات والقوانين التي تحكمها ، ولأن هذا العلم غير موجود بعد ، فليس بوسعنا أن نقول ما سيكون ، بيد أنه يملك الحق في الوجود ، وإن مكانته لمصنونة سلفا ، واللغويات ليست إلا جزءا من هذا العلم ، ومسكون القوانين التي تكتشفها السيميائية ذات انطباق على اللسانيات التي ستجد نفسها ، بذلك ، ملتصقة بمجال من الظواهر اللسانية محددا جيدا .

### علم جديد

هنا يدع دوسومير إلى تأسيس علم جديد يختص بدراسة « حياة العلامات ضمن المجتمع » وهذا أيضا يعتبر اللغة أهم نظم سيميائي في الوجود ، ويعتبر اللسانيات علما فرعيا منضويا تحت العلم العام الشامل ، علم العلامات ولذلك يمكن ترجمة semi-

ology بد علم العلامات ، أو : العلاماتية ، يند أن خصائص اللفظة الصوتية ، والاشتقاقية ، والاستعمالية تحملها ، في تفديري : أقل طواعية وملاءمة من لمظي « السيمائية » و « السيماتيات » . وفي أماكن أخرى يشير سوسير إلى بعض النتائج الأولية المهمة التي يعتقد أن تأسيس مثل هذا العلم سبولدها في مجال دراسة اللغة ، من جهة ، ودراسة تجليات النشاط السيميائي الأخرى ، من جهة ثانية .

« ان جواب من اللغة تبدو لأول رحلة على قدر عظيم من الأهمية ( كمستخدام الآليات الصوتية ) سيمو اعتبار ثابوية الأهمية اذا كانت لا تؤدي غيرها سوى تغيير اللغة عن الأنظمة السيماتية الأخرى ، ومثل هذا الاجراء لن يجمو المشكلات المتعلقة بالسيماتيات فقد ، بل ان الطفرس ، والعادات ، الخ . ستظهر ، كما نتقد ، في صره جديد اذا درست كعلامات ، وسيدرك المرء أنها ينبغي أن تدرك في مجال السيماتية ، وتوضح تبع لقوانين »

منطلق السيماتية ، إذن ، من افتراض دقيق هو أنه ما دامت العلامات ، أية علامات ، تعني ، أي تؤدي معنى ما ، تشكل نظاماً متميزاً ، فلا بد أن نمة الية لأداء المعنى ( ما سأسميه منذ الآن ، « الية اسمي » ، مشتقا مصدرا من الفعل « عي . يعني » للحاجة إماسة اليه ) . ولا بد ، بشكل دقيق ، من أن تستند هذه الآلية إلى مجموعة من الأعراف والقوانين ، ومن هنا تجد وطيرة الدراسة ثنائية العمدة المنطقية ، بأنها اسمي إلى تغيير هذه القوانين ، والاصحاح عب وعن الية المعنى التي تؤدي إليها

وإذا اتخذنا من اشارات المرور مثلاً لحلاء ما يقال هنا ، فاد أول ما نلاحظه هو أن هذه الاشارات اعتبارية ، بمعنى أنه ليس نمة من علاقة طبيعية أو حتمية بين ضرورة التوقف عن السير وبين اللون الأحمر ، فزوجة لون أحمر في معصب الجامعة ، مثلاً ، أو في مستان ترنديه طائلة جميلة ، لا تعني ضرورة لتوقف ، ( وإذا حدث ذلك سيكون التسوقف لأسباب أخرى ، حمالية صرف ) . وليس ثمة من علاقة طبيعية بين اللون الأخضر والسماح بالحركة ، وينطبق ذلك على اللون البرتقالي ، لكن الاصطلاح التنظيمي الصرف « بين واضعي أنظمة المرور في

العام ) أعطى لكل من هذه الألوان ، من حيث هو علامة ، دلالة محددة ، ثم إننا نلاحظ أيضاً أن هذه الاشارات تعني بسبب تمثيلها وتشكيلها لنظام كلي ( هو نظام اشارات المرور ) وجودها في هذا النظام ، وهي تكتسب معناها من شبكة العلاقات التي تنشأ بينها ضمن هذا النظام : أي من الموقع المكاني لكل منها بالقياس إلى الآخرين ، ومن الموضع الزمنية التي تعصل بين اشتغالها وانطواءها ، ومن الترتيب الذي تتم به عملية الاشتغال والانطواء . ( هو اشتغال وانطواء في وقت واحد لما عت ) ثم اسابع ذلك نلاحظ شيئاً آخر على قدر كبير من الأهمية ، هو أن شرطاً ضرورياً يجب أن يتوفر من أجل أن يكون هذا النظام قادراً على المعنى : هو أن يكون مفهومها مسبقاً من قبل المجتمع الحركي ( الأفراد الذين يستخدمون هذا النظام ) ، والبيئات الكثيرة التي يروى حول القرويين ، أو السدج الذين يبدون إلى المدينة ، دون أن تكون لديهم معرفة مسبقة بذلك العلامات ضمن النظام ، وبالمعنى الكلي له ، وما يقصرون فيه من متاعب نتيجة الجهل ، هي تعبير عصري عن لزوم توفر هذا الشرط من أجل أن يكون النظام قادراً على المعنى ، وهذه نقطة بالغة الأهمية في سياق آخر من هذه المناقشة ، ولذلك سأعود إليها فيما بعد

وسأعديا المثل الذي صرنا على إدراك حقيقة أساسية : ما دام ثمة نظام من العلامات ، فلا بد أن يكون ثمة أعراف وقواعد تحكم الية عمل النظام ، ولا بد أن يكون ثمة معنى ، وهذه الحقيقة هي الشرط المحدد لمجال السيماتية ولطبيعة العمل فيه ، وللمناهج التي لابد أن تتوفر له من أجل أن تبلور ويكتمل

وإذا اتخذنا من نظام اشارات مرور ان أنظمة سيماتية أخرى ، ودرس خصائصها جميعاً دراسة مقاربة ، فإنا سنصل بالضرورة إلى النتيجة التي قررها سوسير في المقطع الأول المقصود أعلاه . وهي أن اللغة هي الأهم بين الأنظمة السيماتية في الوجود . فبالمقارنة مع اللغة تبدو جميع الأنظمة الأخرى ، مهما ارتفعت درجة تعقيدها وثرانها عن المرفج الأبسط - نظام اشارات المرور - بسيطة ومفترية نسبياً ، ان الطفرس في الحياة الاجتماعية تشكل نظاماً

## ● السيمائية أحدث العلوم الانسانية

الأخرون من حيث سلامتها أو عدم سلامتها ، لكنه لا يكون واحدا بصورة محسوسة لقواعد لاداء التي تحكم الجسم التي يتجهها أو التي يتلقاها من الآخرين ، وإدراك هذه القواعد والافصاح عنها بشكل واضح لا يأتيان عبادة الا نتيجة لدراسة قدريرية والمحصنة غالبا ، ولقد اسعد أحد أبرز علماء المنسيات المعاصرين ( تشولسكي ) الى هذه المقولة في تأسيس النظام المعروف بالبحر التوليدي ثم التحولي الذي أصبح ركبا أساسيا من أركان البحث المنسي بالمعاصر في العالم

لعل أهم امثولات نظرية للسيمائية أن تكون تلك الخصائص التي سمحت لوسير بأن يعتبر اللغة « النظام السيمائي الأمودي » ، أي ، أولا ، الطبيعة الاعتبارية للعلامة اللغوية ، وهذه الطبيعة الاعتبارية جليلة في حالة اللغة جلالة تاما ، ( رغم نما قد يختلف مع سوسير حول درجة لاعتبارية في اعلامه اللغوية ، من جهة ، وحول شمولية المبدأ لكل ألفاظ اللغة ، من جهة أخرى ) وهي الخصائص التي تسمح لنا بتطوير المنهج الكفء لدراسة الأنظمة السيمائية ، ولو اتخذنا من نظام سيمائي آخر نموذجاً للتحليل والتطوير المنهجي ، لبذت الأمور أقل حسماً وجلالة ، هي أنظمة كثيرة تدو العلامات المكتوبة للنظام ، لا لأول وهلة فقط ، بل حتى بعد قدر معقول من التأمل ، كأنها غير اعتبارية ، أي كأنه علاقة طبيعية أو حتمية فيها بين تكوين العلامة لمادي ودلائها ، ويحدث هذا في شروط تاريخية كثيرة ، يطغى فيها حل وعي الممارسين للنظام السيمائي اعتقاد أنه طبيعي ، لا اعطائي عرقي اصطلاح

اب الطفوس ، مثلاً ، تبدو لممارسيها طبيعية أو حتمية ، كتي تدور العلامات المكونة لها طبيعة أليف ، صالحيه والتحريم المتعلقان ببعض الأنظمة في بعض البيانات لها أصل ألي ، ولذلك فان دلائها تدو حتمية طبيعية ، وممارسة أشكال أداء معينة في الصلاة ، مثلاً ، هي في جميع الأديان علامات ذات دلالات طبيعية حتمية ، ومن الصعب جداً إبراز طبيعتها لاعتبارية ، من جهة ، كما أن من الصعب اقتنع الممارسين لما هذه الطبيعة الاعتبارية ، من جهة أخرى ، ويصدق ما يقال حث على الأخلاق والأداب في أبعادها السيمائية ، ذلك أن كون سلوك ما مهدياً

سيمائياً متميزاً على درجة عالية من التعقيد ، وكذلك الأرياء ، والأطعمة ، والأساطير ، بيد أن كلا من هذه الأنظمة على انفراد أقل تعقيداً واثراً وأهمية . على مستوى الشاط الانساني المهاد الى تكوين الحضارة والثقافة والحياة الاجتماعية . من اللغة من حيث هي نظام سيمائي

## تودج الأنظمة السيمائية

وبما أن اللغة هي النظام السيمائي الأكثر أهمية والأبعد عوراً وتعقيداً ، عانها تصلح أمودجاً للأنظمة السيمائية كلها ، أو قاعدة لدراسة جميع أوجه النشاط السيمائي التي يمارسها الانسان . من حيث هو عنصر في بية اجتماعية ، ومن هنا ، فإن الخصائص التي يمتلكها النظام السيمائي اللغوي ستكون قادرة على اضاءة الخصائص التي تتوفر في الأنظمة السيمائية الأخرى ، بإسراها من جماء أحياء ، وتعديدها بطريقة دون أخرى أحياء ، وتأكيد درجة أهميتها أو هاميتها أحيانا أخرى . ويسفي أن يكون جليلة أن هذا الكلام لا يعني ، ولا يبراد له أن يعني ، أن الخصائص التي يمتلكها النظام اللغوي هي الخصائص التي تمتلكها الأنظمة السيمائية الأخرى ، وكل نظام يشق خصائصه من طبيعة العلامات المستخدمة فيه ، ومن غط العلاقات التي تشأ بينها ، ومن الوظيفة التي يسعى الى تحقيقها ، والدور الذي يمارس في الحياة الاجتماعية

بيد أن لغة خصيصاً أساسية تبدو مشتركة بين جميع الأنظمة السيمائية المحتتمية ( تميزاً لها عن الأنظمة التي تقرها فئات دنية صغيرة ) والتي تتجاوز النمط البسيط المتمثل في نظام اشارات المرور : هي أن آلة التي في هذه الأنظمة ، والأعراف والقوانين التي تحكمها تكون ، بشكل طاع ، لا واعي ، أو تعمل على مستوى اللاوعي في ادات الانسانية ، حتى حين تكون بعض مقرماتها باررة ومدركة بشكل واضح . أن قواعد الأداء اللغوي ، التي تشكل على صعيد البية العميق للغة ، مثلاً والتي يستدلها الفرد في غوه من الطمر الى المرهنة ، هي قواعد لا واعي ، ولذلك فان التحديث للغة ما قادر على انتاج جعل لغوية سليمة نحويًا ، وقادر على محاكاة الجسم التي يتجهها

## الأجهزة والبيانات

ولقد استمر هذا الجدال في العصر العباسي ، مركزاً  
الأول على شعر أبي تمام بشكل خاص ، ولقد قدس  
الأموي محبوباً مفضلاً على أبي تمام ، منها إيه بشاد  
السلوق ، لاستخدامه كلمات معينة ، مثل  
«الأخضع» و«الشيء» ، ولم يتطور فهم حقيق يتغل  
كلما من دراسة الأعجاز القرآني وشعر أبي تمام إلى  
مستوى نظري جديد ، إلا حين جاء باحثون  
كالحطايي ، أولاً ، ثم عبدالقاسم الجرجاني ، مثلاً  
ذروة المرحلة ، لينكروا أن تكون شمة قيمة للأعجاز  
القرآني في فاعها ، ويصبروا على أن الحمل والأعجاز  
والامتياز لقيمة كلمة في شبكة العلاقات التي تنشأ بين  
مكونات التعبير القرآني أو التعبير الأدبي عامة ، وقد  
الأعجاز القرآني لا قيمة لها في ذاتها ، ولا يمكن أن  
يحكم عليها بالجمال أو بالبحر ، ولا ينشأ بينها تضاميل  
من حيث هي مفردة ، وقد عمل الجرجاني لجمال  
القرآني نوعية مختلفة إلى هذا الحد ، ففهمه بالقيمة في  
الجمال ، ففهمه بالقيمة في جمالها ، ففهمه بالقيمة في

ومن الجلي هو : ودون أية إمكانية للتشكيك أو التردد ، أن ما يسميه الجاهل هنا « البيان » هو هو العلم الذي سجد سوسير « **semiology** » والعرف يسميه عرق نظوري تصوري : قضايا مركز الجاهل على غاية العدم ، وهي الأداة والتعبير والأصباح ، فقد ذكر سوسير على مكونه الآلي ، وهو العلامة ، لذلك أسماه الأول « البيان » ، وأسماه الثاني « العلامة » . لو ما ترجمته « الليماتية » ، ثم إن العرف بين الليماتية والليماتية هو فرق بين **العلم** لا بين هاتين فقط . ثقافة تركز على المسمى ، وثقافة تركز على المكون الشكل واليات التشكيل .

# الدراسات والبحوث

## الشاهد النحوي ولغة الضرورة

### الشعرية قراءة في المعلقات

نورالدين البصير

#### المخلص:

إن هذه الدراسة هيما أعتقد تلبي حاجة كبيرة لدارسي علوم اللغة، وخاصة المشتغلين بقضايا النحو العربي، وعلى مبلع علمي فإن المعلقات درست من جوانب متعددة، لكن تبقى قضية «الضرورة النحوية الواقعة في شعر المعلقات» لم تدرس دراسة متكاملة ومفصلة، خاصة ما يتعلق بالقضايا النحوية والضرورة التي وقعت في هذا الشعر على الرغم من شهرته، حيث

فَالصُّرُّ الْهَرَالُ، وَالصُّرُّ تَزُوجُ الْمَرْأَةَ عَلَى  
صُرَّةٍ. يُقَالُ نَكَحْتُ هَلَاةً عَلَى صُرَّةٍ، أَيَّ عَلَى  
امْرَأَةٍ كَانَتْ قَبْلَهَا.

وَقَالَ الْأَصْمَعِيُّ: تَزَوَّجْتُ الْمَرْأَةَ عَلَى صُرَّةٍ  
وَصُرَّةٌ قَالَ: وَالْإِضْرَارُ مِثْلُهُ، وَهُوَ رَجُلٌ مُصِرٌّ.  
وَالصُّرَّةُ اسْمٌ مُشْتَقٌّ مِنَ الصُّرِّ، كَأَنَّهَا تَضُرُّ  
الْآخَرَى كَمَا تَضُرُّهَا تِلْكَ، وَاضْطَرَّ هَلَالٌ  
إِلَى كَذَا، مِنَ الضَّرُورَةِ. وَيَقُولُونَ فِي الشَّعْرِ  
«الضَّارُورَةُ»، قَالَ ابْنُ الدُّمَيْنَةِ: أَتَيْتُ أَخَا  
صَارُورَةَ أَشْفَقَ الْعَدَى عَلَيْهِ وَقُلْتُ فِي الصَّدِيقِ  
مَعَارٍ.

وَأَمَّا الْأَمَلُ الثَّانِي: فَضُرَّةُ الصُّرِّ  
لِخَبْرٍ قَالَ أَبُو عُبَيْدٍ: الضُّرَّةُ: الَّتِي لَا تَخْلُو  
مَنْ التَّاسِثُ لَوْ شِئْتَ بِذَلِكَ لِاجْتِمَاعِهَا. وَضُرَّةٌ  
لَا يَهُمُّ اللَّحْمُ الْمُحْتَمِعُ تَحْتَهَا وَمَنْ الْبَابِ  
الْمُضِرُّ. الَّذِي لَهُ ضُرَّةٌ مِنْ مَالٍ، وَهُوَ مِنْ صِفَةِ  
الْمَالِ الْكَثِيرِ قَالَ: بَعْضُكَ فِي الْقَوْمِ أَنْ يَعْلَمُوا  
بَأَمْنِكَ هَيْهَمُ غَنَى مُصِرٌّ

وَأَمَّا الثَّالِثُ: فَالضَّرِيرُ: قُوَّةُ النَّفْسِ.  
وَيُقَالُ: هَلَالٌ ذُو ضَرِيرٍ عَلَى الشَّيْءِ، إِذَا كَانَ  
ذَا صَبَرَ عَلَيْهِ وَمُقَاسَاةً.<sup>(١)</sup>

وَقَالَ الْحَبِيلُ وَالضَّرُورَةُ اسْمٌ لِمَصْدَرِ  
الاضْطِرَارِّ: تَقُولُ: حَمَلْتُ نِسِي الضَّرُورَةَ عَلَى  
كَذَا وَهِيَ اضْطَرَّتْ فَهَلَالٌ إِلَى كَذَا وَكَذَا بِنَاوَةٍ:

لَمْ يَجْمَعْ فِي مَصْنُفٍ مُسْتَقِلٍّ. وَشُعُورِيًّا مَنِي  
بِأَنَّ شَوَاهِدَ الْمَعْلَقَاتِ فِي حَاجَةٍ إِلَى اسْتِنَافٍ  
فِي الْبَطْرِ وَالنَّقِيبِ، وَالْقَدِّ إِذَا أَنَا قَرَأْتُ مَا  
كُتِبَ عَنَّهُ مِنْ مَوْلَعَاتٍ حَدِيثَةٍ، وَإِحْسَاسِي  
وَأَنَا أَقْرَأُ عَنْ شَوَاهِدِ الْمَعْلَقَاتِ

وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ قِلَّتِهَا فِي الْكُتُبِ الْحَوِيَّةِ  
إِلَّا أَنَّ هَذِهِ الْقِلَّةَ لَمْ تَسْلَمْ مِنَ النِّقْدِ، فَهَلْكَ  
اسْتَفْرَحَ حَبْسِي عَلَى سُؤَالِ طَالِمَا رَاوَدَنِي: هَلْ  
شَمَّرَ الْمَعْلَقَاتِ الَّتِي بَنَى عَلَيْهَا الْمُحَوِّيونَ  
دِرَاسَتَهُمْ حَالِ مِنَ الضَّرُورَةِ؟ هَلْ وَقُوعِ  
الضَّرُورَةِ فِي الشَّعْرِ مُسْلِمٌ مَعَهُ؟ هَلْ تَقَدَّحِ  
الضَّرُورَةُ فِي الْاسْتِشْهَادِ بِهِ هَلْ نَسْتَطِيعُ  
أَنْ نُوْجِهَ لِلشَّوَاهِدِ الَّتِي تَقَعُ فِيهَا الضَّرُورَةُ  
نَقْدًا؟ إِذَا هَذِهِ الدِّرَاسَةُ تُهْمِي بِمَدَوِلَةٍ وَطَعِ  
هَذِهِ الشَّوَاهِدِ فِي مِيزَانِ النِّقْدِ، وَبِعَادَةِ الْبَطْرِ  
فِيهَا، حَيْثُ مَا زَالَتْ تَحْمِلُ قَدْسِيَّةً فِي عَفْوِ  
الْدَّارِسِينَ، خَاصَّةً لِمَا يَتَعَلَّقُ بِالْأَمْرِ بِالْخَلِيلِ  
وَسِيَّوِيَّهِ نَظَرًا لِمَا لَهَا مِنْ مَنَازِلَةٍ مُعْتَبَرَةٍ فِي  
النَّحْوِ الْعَرَبِيِّ

#### الضرورة لغة:

قَالَ ابْنُ خَالَسٍ: ضَرَّ الضَّارَّ وَالرَّاءُ ثَلَاثَةٌ  
أَصُولٌ: الْأَوَّلُ خِلَافُ النَّفْعِ، وَالثَّانِي: اجْتِمَاعُ  
الشَّيْءِ، وَالثَّالِثُ الْقُوَّةُ. فَالْأَوَّلُ الضُّرُّ: هَذَا  
النَّفْعُ وَيُقَالُ ضَرَّهُ يَضُرُّهُ ضَرًّا خَمًّا يَحْمِلُ عَلَى  
هَذَا كُلِّ مَا جَانَسَهُ أَوْ قَارَنَهُ.

• **اقتعل**، فعلت التاء طاء لأن التاء لم يخفض لفظها مع الضاد<sup>(١٦)</sup>  
الضرورة اصطلاحاً:

الحاجة والشدة لا مدفع لها والمشتقة (إلى الشعر) الحالة الداعية إلى أن يرتكب فيه ما لا يرتكب في الشر (ج) ضرائر<sup>(١٧)</sup>

الضرورة الاحتياج والضرورة الشعرية هي ما لم يرد إلا في الشعر سواء كان للشاعر فيه مندوحة أم لا<sup>(١٨)</sup>

و عرف الروماني الضرورة بقوله: هي المدحلة فيما لا يمكن الامتناع منه وإن حسر.

الضرورة: مشتقة من الضور وهو اللؤلؤ مما لا مدفع له<sup>(١٩)</sup>

الضرورة النحوية Le conditionnement syntaxique

عند أندريه رومان هي نتاج الوقف الذي يتحقق عادة باحتفاء الصائت القصير (حركة الإعراب)، مثال لذلك: شقف شقفّت. هذا الاحتفاء يؤدي إلى سقوط التقوين الذي من المفترض أن يتبع الصائت ومثال لذلك: كَلَبٌ — كَلَبَ (وهي صيغة وقفية للاسم المرد في حالة الرفع Forme pausale du nominatif) وكَلَبَ — كَلَبَ (صيغة وقفية في حالة الحر forme

شاهد مع ب. د. د. د. الشعرية فراء في المعقدات

pausale du genitif و كَلَبَان — كَلَبَان (وهي صيغة وقفية للاسم المشي في حالة الرفع) (٧) وباعتبار أن الشعر له أسلوبه وله القاطلة وله إيقاعاته وله قيوده من وزن وقافية، ويتناول موضوعات خاصة تفرض على الشاعر قيوداً لا تفرض عليه أنشاء كلامه العادي وقد تصر هذه القيود لشاعر إلى الضرورة ويقف الشاعر حيراناً بين القاعدة النحوية والموسيقى الشعرية وهذا قد يؤدي إلى تأثير اللغة التي يضطرون إليها فيجري على ألسنتهم في غير الشعر أيضاً، والأخطر من ذلك أن يستتبع قاعدة نحوية مل بها خلل عظمى أي مدى يمكن اعتبار صلاحية الأساليب الشعرية لبناء القاعدة النحوية؟

الضرورة بين الغلط والخطأ والمندوحة:

هل تكلف النحاة ليرزوا ما وقع فيه الشعراء من خطأ جراء الضرورة الشعرية أم أنه قصاء يسمع للشاعر أن يخرق القاعدة ويطلق اللغة للخروج عن المألوف؟

أ- الضرورة غلط وخطأ: اعلم أن الأصل في الشعر أن يكون موافقاً لقواعد اللغة العربية من نحو وصرف وغير ذلك،



ما خالف ذلك فهو غملاً غلطاً وخطأً  
مَرْدُودٌ، ولذلك قال ابن فارس - والشعر  
ديوان العرب، وبه حُفِظَت الأنساب،  
وعُرِفَت النّاسِر، ومنه تُعَلِّمُ اللغة، وهو  
حُخَّةٌ فيما أَشْكَلَ من غريب كتاب الله  
حلّ شأوه وغريب حديث رسول الله  
صلى الله عليه وسلم وحديث صحابته  
والتابعين - وقد يكون شاعرٌ أشعر، وشعرٌ  
أحلى أو أظهر، فأمّا أن يتفاوت الأشعار  
القديمة حتّى يتباعد ما بينها في الجودة  
فلا وبشكل يُخجّل من شأنها  
فأمّا الاختيار الذي يَرى عندنا  
فشهوات، كلّ والشعراء أمراء الكلام  
بمصريون الممدود، ولا يمدّون المقصور  
ويقدمون ويؤخّرون، ويومنون ويشيرون  
ويحتلمون ويُعبرون ويمتعبون، فأمّا لحنٌ  
في إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس  
لهم ذلك، ولا معنى لقول من يقول: إن  
للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما  
لا يصحّ، ولا معنى لقول من قال: ألم يأتينك  
والأنبياء تَمي وهذا وإن صحّ وما أشبهه من  
قوله، لما جفا إخوانه مضعياً، وقوله، فما عند  
مما تعرفان رُبوع، فكُلّه غلطٌ وخطأٌ، وما  
جعل الله الشعراء معصومين يُوقّون الخطأ

عنه شعر، مما صحّ من شعرهم مقبول، وما  
بته العربيه وأصونها همزود.  
يلس للشاعر إذا لم يطوّد له الذي يُريد  
في وزن شعره أن يأتي بما يقوم مقامه سَطْناً  
واحتصاراً وإبدالاً بعد أن لا يكون فيما يأتيه  
مُخَطَّئاً أو لاحقاً، فله أن يقول كالتخل في  
ماء رُصاب العذب وهو يُريد العسل، وله أن  
يقول: مثل العيق هبّاته نصيم، وه العصيم،  
نثر الهناء، وإنما أراد هبّاته بهاء،  
وله أن يبسط فيقول كما قال الأعشى  
إن تركبوا فركوب الخيل عادتنا  
أو تنزلون فانا مغتفر نزل

معناه: إن تركبوا ركبنا وإن تزلوا بزلنا، لكن لم يستقم له إلا بالبسط وكذلك قوله وإن تسكني نجداً فيها حبذا نخذ، أراد أن تسكني نجداً، سكناء فبسط لما أراد إقامة الشعر. أنشدنيها أبي هارس بن ركرياء قال أنشدني أبو عبيد الله محمد بن سعدان المحبوبي الهمداني قال أنشدني أبو نصر صاحب الاسمي

لن دمعان ليس لي بهما عهد  
بحيث النوى الدار والحرغ الكبد  
قصبت الغواني غير أن سودة  
لدناء ما قصبت آخرها بعد  
فيا رنوة الزنعين خبيت رنوة  
على النأي من واسمير سرعة  
فإن تدعي نجداً تدعني ومن فيه  
وإن تسكني نجداً حبذا نخذ  
وما سوى هذا مما ذكرت السؤا أن  
الشعراء غلطوا فيه<sup>(١)</sup>

إن القدماء أحسوا بهذا الأمر فلم يفعلوه في مصنفاتهم فتحدثوا عن الضرورات الشعرية. فاحتضوا فيها، فمنهم من عدها خطأ يقع فيه الشاعر وعليه إصلاح الخطأ ومنهم من عدها أن لا مندوحة للشاعر عنها

والعلماء بالتعاريف التي تعرضنا لها سابقا يعدون الضرورة الشعرية من معنى الاضطراب وهي لا الحقيقة خطأ غير

شعرية حتى يذهبوا إلى الشعرية فساد في المعاني

شعوري في اللغة يقع فيه الشاعر وذلك بالخروج عن النظام المألوف في العربية شعرها ونثرها، ولكن الصواب أن الشاعر يكون منهمكاً بموسيقى شعره وأنعام قوافيه فيقع في هذه الأخطاء عن غير شعور منه. وهذا يمكن عند الضرورة الشعرية مخالفة المألوف من القواعد في الشعر سواء كان في وزن أو قافية ومثلاً يؤكد ذلك ما كتبه أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين)، «وينبغي أن تحتب ارتكاب الضرورات وإن حلت فيها رحمة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشبه الكلام وتذهب بمائة، وإنما استعملها بعد ما في أشعارهم لعدم علمهم بقبحها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، وليد به مرله، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة وبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتحسبها، وهو كقول الشاعر

له زجل كآته صوت حاد

إذا طلب الموسيقى أو زمير

فلم يشبع. وقول الآخر

لم يأتيك والأنباء تنمي

بما لاقت لبون بنى رباد

تقديمه. وتؤخر منها ما يحسن تأخير، ولا  
تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا  
تؤخر منها ما يكون التقديم به أليق.

فما أحسن ترتيب لعاظه عول بعضهم  
يصححك منها كل عصبو لها

من بهجة العيش وحسن القوام  
ترفل في الدار لها وفرة

كوهرة الملط الخليج الغلام  
كان ينبغي أن يقول كوهرة الغلام الملط  
الخليج، أو الغلام الخليج الملط، فأما تقديم  
لصمة على الموصوف ضروري في صفة  
لكلام جدا. وقوله أيضا: «بهجة العيش  
وحسن القوام» متنازع غير مقبول.<sup>(١١)</sup>

ب. الضرورة ما ليس للشاعر عنه  
مدوحة

والضرورة عند الرضي وسبويه ما ليس  
للشاعر عنه مدوحة، فقد نبه سبويه على  
أن ما ورد في الشعر من المستندرات لا يعد  
صطراراً، إلا إذا لم يكن للشاعر في إقامة  
الصور، وإصلاح القافية عنه مدوحة<sup>(١٢)</sup>.  
وهو ما ذهب إليه ابن الشجري في أماليه،  
وخالفه المفرداني بقوله: لا يخفى أن مبنى  
كلامه على أن الضرورة ما ليس للشاعر عنه  
مدوحة، والصحيح أنها ما وقع في الشعر،  
سواء كان عنه مدوحة، أم لا.<sup>(١٣)</sup>

فقال: «لم يأتيك»، فلم يحزم. وقال ابن  
قيس الرقيات

لا بارك الله في الخواني هل  
يصبحن إلا لهن مطلب  
هعرك حرف العلة. وقال قنبر بن أم

صاحب

مهلا أعاذل قد جريت من خلقي  
إني أجود لأقوام وإن ضننوا  
فأظهر التضعيف، ومثله قول العجاج  
تشكو الوحى من أطلل وأطلل  
وقال حميل

ألا لا أرى اثنين أحسن شبة

على حدثان تسهر مني ومي حميل  
وقال:

إذا جاوز الاثنين ستر هاته

بنشر وتكثير الوثبة قمين  
فقطع ألف الوصل. وقال غيره: من  
التعالي ووحز من أرابها

إن غير ذلك مما يجري مجراء، وهو  
مكروه الاستعمال وينبغي أن تتعامى  
العيوب التي تعزى القوافي، مثل السناد  
والإقواء والإبطاء، وهو أسهلها، والتوجيه  
وإن جاء في جميع أشعار المتقدمين وأكثر  
أشعار المحدثين. وينبغي أن ترتب الألفاظ  
ترتيباً صحيحاً ههنا ما كان يحسن

من المواضع التي نبه فيها سيبويه على رأييه في أن الضرورة هي التي لا يكون للشاعر عنها مندوحة قوله: «ولا يحسن في الكلام أن يحمل الفعل مبنياً على الاسم، ولا يذكر علامة إضمار الأول حتى يخرج من لفظ الأعمال في الأول. ومن حال بناء الاسم عليه. ويشمله بغير الأول حتى يمتنع من أن يكون يعمل به. ولكنه قد يحور في الشعر، وهو ضعيف في الكلام»<sup>(١٢)</sup>. وردها البغدادي بقوله: أقول: هذا مبني على أن معنى الضرورة عند هذا القائل ما ليس للشاعر عنه مندوحة، وهو هامد كما نرى في الشعر، والصحيح تفسيرها بما وقع في الشعر دون المتر سواء كان عنده مندوحة أو لا<sup>(١٣)</sup>.

وهو مذهب ابن مالك: قال الإسفوي ضرورة الشعر تبيح أموراً ممنوعة في الاختيار كقصير الممدود وغيره واحتلموا في حد الضرورة فقال ابن مالك هو ما ليس للشاعر عنه مندوحة وقال ابن عصفور الشعر نفسه ضرورة<sup>(١٤)</sup>. وقال في شرح الكافية الشافية: والمتأمل لما أورده المصنف من أمثلة يراها فعل مضطرب لأنها وقعت في المظم، وليس للشاعر عنها مندوحة ومثل

هذا يعد المصنف من قبيل الضرورة<sup>(١٥)</sup>.

ج - مذهب من لا يرى أن الضرورة في الشعر فقط:

يرى ابن جني وكثير من النحويين: أن الضرورة ما وقع في الشعر سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا ولم يشترطوا في الضرورة أن يضطر الشاعر إلى ذلك في شعره، بل حوِّزوا له في الشعر ما لم يجز في الكلام؛ لأنه موضع قد ألفت فيه الضرائر<sup>(١٦)</sup>.

أما البغدادي فيقول عن الضرورة: «والصحيح تفسيرها بما وقع في الشعر دون الشعر سواء كان عنه مندوحة أو لا»<sup>(١٧)</sup>.

قال ابن هشام: «وما الضرورة عبارة عما أتى به الشعراء على خلاف ما عليه النثر»<sup>(١٨)</sup>.

كما أن الشعر لما كان مظنة للضرورة استباح فيه ما لم يُضطر إليه، كما أتيح قصر الصلاة في السفر؛ لأنه مظنة المشقة مع اعتنائها أحياناً والرحضة باقية<sup>(١٩)</sup>. وقال الأعلام: «والشعر موضع ضرورة يحتمل فيه وضع الشيء في غير موضعه دون إحراز فائدة ولا تحصيل معنى وتحصيه، فكيف مع وجود ذلك»<sup>(٢٠)</sup>.

وقال أبو حيان - في التذييل والتكميل -:

«لا يعني النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة

عن النطق بهذا اللفظ، وإلا كان لا توجد ضرورة؛ لأنه ما من لفظ أو ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبيهم الواقعة في الشعر المختصة به، ولا يقع ذلك في كلامهم النثري، وإنما يستعملون ذلك في الشعر خاصة دون الكلام.<sup>(١٢١)</sup> ولعل أهم ثمرة للحلاف بين الجمهور من جهة، وسيبويه وابن مالك من جهة أخرى، أن الضرورة واسعة المدلول حسب رأي الجمهور؛ فهي تشمل كل ما ورد في شعر أو أكثر فيه سواء أكانت له بظواهر في النثر أم لا. فكثرت أنواع الصرائير فتعجه لهذا إلا أنهم لا يريدون تعريق القاعدة، أو الاكتفاء بال قواعد فاستندوا إلى هذا الحكم (الضرورة) في كل بيت يخالف القاعدة، أما على رأي سيبويه، وابن مالك فإن ما يحد الشاعر عنه بدلاً لا يعد ضرورة. بل نوع من التفسير يجوز في الشعر والنثر على حد سواء.

#### من الضرورة الواقعة في المعلقات:

تتوین الضرورة وهو تتوین ما لا ينصرف نحو قول امرئ القيس ويوم دحيت الحذر حذر تحيره تتوین غير ضرورة الشعر وإلا فهي ممنوعة من الصرف العلمية

والتأنيث<sup>(١٢٢)</sup> وعلل المعكري ذلك بأن الشاعر إذا اضطر إلى صرف ما لا ينصرف جر في موضع الحر ولو كان الجر من الصرف لما أتى به من غير ضرورة إليه وذلك أن التتوین دعت الضرورة إليه لإقامة الوزن والوزن يقوم به سواء كسر ما قبله أو فتح فلما كسر حين نون علم أنه ليس من الصرف لأن المانع من الصرف قائم وموضع المعاملة لهذا المانع الحاحية إلى إقامة الوزن فيجب أن يختص به.<sup>(١٢٣)</sup>

وكان من حسن بقول: «واعلم أن الشاعر له مع الضرورة أن يصرف ما لا ينصرف ليس له فرك صرف ما يصرف للضرورة هذه آفة من آفات ذلك أن الصرف هو الأصل فإذا اضطر الشاعر وجع إليه وليس له أن يترك الأصل المبرع.

من الضرورة أن الكاف حرف عند سيبويه:

مذهب سيبويه أنها الكاف - حرف إلا في الضرورة<sup>(١٢٤)</sup> كقوله:

أنتهون ولن ينهي ذوي شططه

كالطعن يذهب فيه الزيت والقتل وأبو الحسن الأخفش يجوز أن تكون سما في فصيح لكلام

الحلاف في الكاف هل تقع اسماء من ذلك ما قاله الأعشى:

أنتهون ولن ذوي شطط

كالظمن يذهب فيه الزيت والفتل

استعمال «الكاف» اسماً من قوله

«كالظمن» «الكاف» في موضع اسم

مرفوع، فكانه قال: ولن ينهي ذوي شطط

مثل «الظمن» هـ رفعه بعله، فإن قيل هـ

يجوز أن يكون «الكاف» في البيت حرف جر

فتكون صفة قامت مقام الموصوف، تقديره

ولن ينهي ذوي شطط شيء كالظمن، فيكون

الفاعل محذوفاً، وهو شيء، وتكون «الكاف»

حرف جر، صفة لشيء الفاعل، لأن التكررات

توصف بالجمال، نحو: «حائي وحل من أهل

البصرة» و«قدم علام لمحمد».

فالجواب: أن حذف الموصوف، وإقامة

الصفة مقامه، على كل حال عيب، وهو

في بعض الأماكن أقبح منه في بعض، وهو

مع الفاعل أشد قبحاً منه مع المفعول، لأن

الفاعل لا يكون إلا اسماً صريحاً، والمفعول

ليس كذلك. قد يكون اسماً صريحاً، وغير

صريح، ألا ترى إلى قولهم: ظننت زيدا يقوم،

وحسبت أخاك يضرب زيدا، قال النابغة

هائضته يوماً يميز عدوة ويجزع عطاء يستحق

المعابر

والصفة في كلام العرب على ضربين:

أما للتحليس والتحصيل، وإما للمدح

والثناء.

وكلاهما من مقامات الإسهاب والإطناب،

لا من مطن الإيجاز والاحتصار، وإذا كان

ذلك كذلك لم يلق الحذف به، ولا تحفيم

اللمظ منه. هذا مع ما ينضاف إلى ذلك

من الإلياس وصد البيان، ألا ترى أنك إذا

قلت: «مررت بطويل» لم يستثن من ظاهر

هذا اللفظ الممرور به، إنسان دون رمح أو

ثوب، أو نحو ذلك

وإذا كان كذلك كان حذف الموصوف إنما

هو منسأ فام التليل عيه، أو شهدت الحال

به، وكلمة امشهم الموصوف كان حذفه غير

لائق بالحديث، ومما يؤكد عندك ضعف

حذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه

أنك تجد من الصفات ما لا يمكن حذف

موصوفه، وذلك أن تكون الصفة حملة، نحو

قولك: «مررت برجل قائم أبوه» ولقيت

علاماً وجهه حسن، ألا تراك لو قلت:

«مررت بقائم أبوه» ولقيت وجهه حسن، لم

يضمن. فأما قوله: والله ما ريد بنام صاحبة

ولا مخالط اللبان جانبها<sup>(١)</sup>

من الناس لأنه أراد أن أحضر الوعى وأحاز  
سببويه في قولهم مره يحضرها أن يكون  
لرفع على قوله أن يحضرها فلما حذفت أن  
ارتفع الفعل بعدها وقد حملهم كثرة حذف  
أن مع غير الفاعل على أن استحاروا ذلك  
فيما لم يسم فاعله وإن كان ذلك جارياً مجرى  
لصاعل

#### الخلاص في حذف الموصوف وإقامة

الصفة مقامه:

أحار ترى نرفاً أريك وميضه. أراد أترى.  
وفي البيت حذف تقديره بل من يبيت فرب  
عن حذف

محذوف الحس لدلالة أول الكلام  
على أنه محذوف. إن دُرِّبَ سعيد أم يبيت  
بحذف من وهذا من باب حذف الموصوف  
 وإقامة الصفة مقامه لأن من هاهنا نكرة  
موصوفة

لقد حدد ابن سيده المواضع التي  
تحذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه...  
ذلك لأنه يؤدي إلى حذف الموصوف وإقامة  
الصفة مقامه في غير المواضع التي ذكرها.  
وتلك المواضع هي.

١- تكون الصفة حاسة بحس الموصوف.

نحو: مررت بكاتب ومهندس.

وقد ناقش هذه المسألة ابن منظور  
في لسان العرب حيث يقول: فأما قول  
الأعشى

أنتهون ولن ينهي دوي شطط

كالظفر بذهاب التوت والفنل

فلو حملته على إقامة الصفة موضع

الموصوف لكان أقبح من تأول قوله تعالى

«ودانية عندهم ظلالها»<sup>١١</sup> على حذف

الموصوف لأن الكاف في بيت الأعشى هي

الفاعلة في المعنى ودانية في هذا القول إنما

هي مفعول بها والمفعول قد يكون اسماً

غير صريح نحو طننت ريدا يقوم والفاعل

لا يكون إلا اسماً صريحاً محضاً فيه على

إنحاضه اسماً أشد انحاضاً من الحطيم

الأسماء ألا ترى أن المبتدأ قد يقع غير اسم

محض وهو قوله شتمع بالمعندي خير من

أن تراه؟ فتسمع كما ترى فعل وتقديره أن

تسمع فعذهم أن ورفهم تسمع يدل على

أن المبتدأ قد يمكن أن يكون عندهم غير

اسم صريح وإذا حاز هذا في المبتدأ على قوة

شبهه بالفاعل في المفعول الذي ينفذ عنهما

أحوز فمن أجل ذلك ارتفع الفعل في قول

طرهة ألا أيها الرأجري أحضر الوعى وأن

أشهد اللذات هل أنت مغلدي؟ عند كثير

٢- أو واقعة خيراً، نحو: زيد قائم.  
٣- أو حالاً، نحو: مررت بريد ركباً.  
٤- أو وصفاً لظرف، نحو: جلست قريباً منك.

٥- أو مستعملة استعمال الأسماء، وهذا يحفظ ولا يقاس عليه .

واعتبره ابن جني قبيحاً: «فالحواب أن حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه على كل حال قبيح وهو في بعض الأماكن أقبح منه في بعض»<sup>(١٧)</sup>

واعتبره المصداقي صعباً ولكن حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه صعب<sup>(١٨)</sup>

كما اعتبره ابن جني في الحصانين ضعيفاً: «ومما يؤكد عندك صعب حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه»<sup>(١٩)</sup>  
وجوزه الوراق بقوله: إنه يجوز حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه<sup>(٢٠)</sup>

واعتبر القيسي أن بيت النابغة اضطر فيه إلى إقامة الصفة مقام الموصوف، وبيت الأعشى لم يضطر فيه إلى ذلك، إذ الدلالة المينة قد قامت على استعمال «الكاف» اسماً، في نحو قول الآخر

ورعت ملك الهراوة أعوجي  
إذا وثت الزكاث جرى وثابا  
ومثله قول الآخر.

فنبيل عراز العين حتى تخلصوا على  
كالقطا الجنوبي أفرعة الزجر  
ومثله قول دي الرمة.

أبيت على مني كنيها وعطها على  
كالنقا من عالج الزمل يبتلع  
وقال آخر: على كالخفيف المضحق يدعو به الضدى<sup>(٢١)</sup>

ويعد أن ساق القيسي حملة من الأدلة على أن الكاف اسم، قال: وهذا نحوه، يشهد بكون الكاف اسماً، فلا تنزك الظاهر، وتنزل عن القائل المطرود، إلى ضرورة واستفاج، إلا إلى امر ندعو إليه الضرورة، ولا ضرورة هنا، فنحن على ما يجب من لزوم الظاهر، والمحال معتقد ما لا يعضده قياس، ولا يؤيده سماع.

قد يضطر شاعر إلى تسكين بعض الكلمات وحققا التحريك، فقد يضطر شاعر إلى تسكين بعض الكلمات وحققا التحريك، لضرورة الوزن. فإن هذا الشاعر ليس يعدم من السعويين من ينمى له العذر، ويتكلف له قياساً كقول امرئ القيس،

هاليوم أشرب غير مستحق

إلما من الله ولا وأغل

وقول لبيد بن ربيعة

تراك أمكنة إذا لم أرضها

أو يرتبط بعض النفوس حمامها

لقد سكن امرؤ القيس كلمة أشرب، كما

سكن لبيد بن ربيعة كلمة يرتبط.

هذا الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء

الشعراء جعل سيبويه يحاول أن يوحد لهما

العذر بأن يجعلها شبيهة بتسكين عين (فحد

وعصم

وقول لبيد بن ربيعة

تراك أمكنة إذا لم أرضها

أو يرتبط بعض النفوس حمامها

كان رضي الديس الاسترنا. يرى أن

يرتبط بمعنى يعلق، وأو بمعنى إلا. والفعل

بعدها ينتصب بأن، ويعمل تسكين يرتبط

بقوله: وسكن يرتبط هنا لضرورة الشعر.

والمعنى إني أترك الأمكنة إذا رأيت فيها ما

أكره، إلا أن يدركني الموت فيحبسني.<sup>(٢٣)</sup>

وقال ابن عصفور في كتاب الصرائر:

ومنه حذفهم الفتحة التي هي علامة

الإعراب من آخر الفعل المضارع كقول لبيد:

أو يرتبط، ألا ترى أنه أسكن يرتبط وهو

في الأصل منصوب لأنه بعد أو التي بمعنى

«إلا أن» وإذا كانت بمعنى «إلا أن» لم يكن

الفعل الواقع بعدها إلا منصوباً بإضمار

أن وحذفها من آخر: الفعل المعتل أحسن.

كقوله

فما سودني عامر عن وراثة

أبي الله أن أسمو بأب ولا أب

وقول الآخر:

وأن يعمرين إن كسي الجواري

فتنبو العين عن كرم عجاف

ألا ترى أنه قد حذف الفتحة من آخر

«يلهو» و«اسمو» و«تنبو» تخفيفاً وإجراء

للنصب محذوف ربيع

وفعل بالروبي «معناه إني تراك أمكنة إذا

لم أرضها» إلا أن يرتبط نفسه حمامها، فلا

يمكنها الراح، هذا أوجه الأقوال وأحسنها.

وتحرير المعنى إني لأتوك الأماكن التي

أحتويها وأقلبها إلا أن أموت.<sup>(٢٤)</sup>

وقال أبو جعفر النحوي في شرحه: «جزم

يرتبط عطفاً على قوله إذا لم أرضها، وهذا

أحد الأقوال، والمعنى على هذا إذا لم أرضها.

وإذا لم يرتبط بعض النفوس حمامها، وقيل

إن يرتبط في موضع رفع إلا أنه أسكنه لأنه

رد الفعل إلى أصله، لأن أصل الأفعال أن

لا تعرب وإنما أعربت للمضارعة، وقيل

يرتبط في موضع نصب، ومعنى «أو» معنى

لا ان اي، إلا أن يرتبط بعض النفوس حمامها، إلا أنه أسكن، لأنه رد الفعل أيضا إلى أصله، وإنما اخترنا القول الأول، وهو أن يكون مجزوما، لأن أبا العباس قال لا يجوز للشاعر أن يسكن الفعل المستقبل لأنه قد وجب له الإعراب لمصارعته الأسماء وصار الإعراب فيه يفرق بين المعاني، هذا كلامه وعلى ما اختاره لا ضرورة فيه، إلا أن علة اختياره وأهية، لأن تسكين المرفوع والمتصوب ثابت في أفصح الكلام نثرا ونظما، ومحصل الحزم بالعطف أي إذا لم يكن أحد الأمرين الرضا والموت، فالترك حاصل، أما إذا وضيت بها فإن لا يثبت فيها ما أحب فلا، وأما إذا امتثلت عدم الامكان وهذا يدل على شهامة نفسه في أنه لا يقيه في موضع ذل<sup>١٠</sup>

وقال ابن جنبي: فقد قبل فيه: إنه يريد أو يرتبط على معنى (للأزمة أو يعطى حقي) وقد يمكن عندي أن يكون (يرتبط) معطوفا على (أوضها) أي ما دمت حيا فإنني لا أقيم والأول أقوى معنى<sup>١١</sup>

فكما لاحظنا فإن هؤلاء الشعراء - على الأقل الذين تحدثنا عنهم - لا يمكن في رأي سيبويه والنحاة من بعده أن يقولوا إنهم

وقفوا في الخطأ لذلك ذهبوا يلتصقون لهم المعادير، ويتأولون هذه الضرورة كضرورة التسكين، ومن ثم راحوا يطلبون لها نظائر في نهجات الفصائل العربية، ثم لو اعترض معترض فقال إن مثل (كبد وهخذ) كلمات كاملة على حين أن نظائرها في الأبيات عبارة عن أواخر كلمات وبداية أخرى... ومذهب ابن جنبي: إنه من باب معاملة المتصل معاملة المتصل، فيقول في هذا ومن اجراء المتصل مجرى المتصل قوله: وبعد هذا هتب من المثر...

هتبه اهتك بمصدا فأسكنه كما ينكس نحو ذلك ومنه: فالهيوم أشرب غير من كانه شبه (زبغ) بمصدا<sup>١٢</sup>

وقال ابن سيده والاسكان الصريح لحن عند الحليل وسيبويه وحسداق البصريين، لأن الحركة الإعرائية لا يسوغ طرحها إلا في ضرورة الشعر انتهى، وأخذ الزمخشري من الزجاج، قال الزجاج: أجمع النحويون البصريون على أنه لا يجوز إسكان حركة الإعراب إلا في ضرورة الشعر، فأما ما روي عن أبي عمرو فلم يصطلح عنه القراء، وروي عنه سيبويه أنه كان يخف الحركة ويحتلسها، وهذا هو الحق.

وأيما يحور الإسكان في الشعر نحو قول  
امرئ القيس، فالיום أشرب غير مستحقب  
والرمحشري على عادته في تجهيل القراء  
وهم أهل من أن يلتبس عليهم الاحتلاس  
بالسكون، وقد حكا الكسائي والمراء  
أنهم كمها بإسكان الميم الأولى تخفيفاً<sup>(٢١)</sup>  
وقد حذف الشاعر الإعراب، وليس  
بالحسن، أنشد سيبويه

هالجوم آشرب غير مستحب  
إلما من الله ولا وغل  
يريد آشرب، هحذف الصمه، والروايه، هالجوم  
هأشرب

واتبع القيسي سيره في هذه المسألة  
فكان لا يرى أن يستلزم الجواز العمل **وأنه**  
«الباء» من «أشرب» في حال الوقع مع الوصل،  
شبه المصطل من كلمتين بالمتصل من كلمة  
واحدة. نحو «عضد» وشبهه. لأنه بنى من  
«الراء والياء والغين» من الكلمة الأخرى.

## المصادر

مثل «بيع» ثم أسكن الباء.. ومثله قول الآخر:  
إذا عوججن قلت صاحب قوم بالدؤ أمان  
لشعين العوم  
لكن به لوحود ورواية أخرى لو حملت  
عليه لما كان فيه شاهد<sup>(١٠٠)</sup>

وقال ابن هشام: فليس قوله أشرب مجزوما وإنما هو مرفوع ولكن حدثت الضمة للضرورة أو على تنزيل رنغ بالضم من قوله أشرب غير منزلة عضد بالضم عابهم قد يَخْرُونَ المنفصل محرى المتصل فكما يقال في عضد بالضم عضد بالاسكون كذلك قيل في رنغ بالضم رنغ بالاسكان<sup>١٦١</sup>

ولقد الإحياء استطاع أن نقول بأن ظاهرة  
التضاروة التعريفية هيممة على الدرس النحوي  
وأثارت حلافت كبيرة بين النعاة، ولم يسلم  
مها شعر العلاقات على الرغم من مكانته  
وقدسية لدى الدارسين مما أثر بشكل أو  
بآخر في الدرس النحوي.

٦- ابن فارس معجم مقاييس اللغة تحقيق وصط. عبد السلام محمد هارون، ٢٠٠٢-١٤٢٥ طعة اتحاد الكتاب  
عرب (٣٦١ ٣٣١)

۲۔ جسٹس محمد رفیع ہادی علی، جج صاحب دین، لاہور، ۱۵ مئی ۱۹۸۰ء

تم ایوان (۷/۷)

٢- إبراهيم مصطفى - أحمد الريات - حامد عبد الفادر - محمد السجار. المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، ص ١١١٥







- ٣٦ - أحمد سادات شرح شافية بن الحاجب مع شرح سادة سعد دي. حقهقه، صسته عر بهما، شرح مبهمها لأستاذة، محمد نور الحسن، محمد الرفراف، محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٧٥-١٣٩٥ دار الكتب العلمية ٤١٦
- ٣٨ - ابن عصفور، شرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ط: الثانية ١٩٨٢-١٤٠٢ دار الأندلس بيروت لبنان، ص ٩٠-٩١
- ٣٩ - تروبي شرح معتاد صبح، محسن محمد عاصمي، ط: الأولى ١٩٩٨ ١٤١٨ مكتبة مصرية صيد بيروت، ص ١٥٦
- ٤٠ - الاسترأبادي شرح شافية ابن الحاجب (٤-٤١٦)
- ٤١ - ابن جني: الخصائص (٢/٢٤١)
- ٤٢ - المصدر نفسه (٢/٩٥-٩٦)
- ٤٣ - ابن سيده، إعراب القرآن (١/٩٥)
- ٤٤ - المورياتي: أوشح في ماخذ العلماء على الشعراء في، دار السلفية ١٣٤٣هـ، ص ٣٠
- ٤٥ - شرح شواهد الإيضاح، ص: ٨٧، وبيروى العاشرة، على الأمر، وبيروى طائفة أسقى، ولا شاهد فيه على هذا.
- ٤٦ - شرح سادة سعد، ط: الأولى، ص ١٠٠، ابن عشاء تحقيق: محمد علي الدفر، ط: الأولى، ١٩٨٤، ص ١٠٠

## المصادر و المراجع

- برهم مصممي ط: الأولى، ص ١٠٠
- محمد سادة محسن عر بهما
- لأسترأبادي رضي الدين محسن بن الحسن
- شرح شافية بن الحاجب مع شرح شواهد بلعدادي، حقهقه، وصسته عر بهما، وشرح مبهمها لأستاذة، محمد نور الحسن، محمد الرفراف، محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٧٥-١٣٩٥ دار الكتب العلمية
- الأهرري، خالد.
- شرح التصريح على اب صبح، مطبعة عيسى البابي الحلبي (دع)
- لإسوي: جمال الدس
- الكوكب الدري فيما يتخرج على الأصول المعروفة من القواعد الفقهية، تحقيق الدكتور محمد حسن عواد، دار عمار للنشر والتوزيع
- ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني
- الخصائص تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت.
- ابن عصفور أبو الحسن الطهرمي الإشبيسي
- شرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، ط: الثانية ١٩٨٢-١٤٠٢ دار الأندلس بيروت لبنان.





## المقدمة

- الشلوبي: أبو علي عمر بن محمد بن عمر الأدي
  - شرح المقدمة الخروlijke الكمبيوتر - دراسة وتحقيق، الدكتور تركي بن سهيل مراد العتيبي، ط. الثانية ١٩٩٤ - ١٤١٤ مؤسسة الرسالة
  - الملقى: أحمد بن عبد النور
  - وصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق الدكتور أحمد محمد الخراط، ط. الثانية ١٩٨٥-١٤٠٥ دار القلم
  - المرادي: الحسن بن قاسم
  - الحسن الداني في حروف المعاني، تحقيق د. فخر الدين قنوة، محمد ممد فاضل، ط. الأولى ١٩٧٣-١٣٩٣ المكتبة العربية حلب
  - المرادي
  - الموشح في ماحد العلماء على الشعراء لي، دار السلفية
  - الحسن
  - معاني القرآن، تحقيق محمد علي الصابوني ط. الأولى، ١٤٠٩، جامعة أم القرى، مكة المكرمة
  - الوراق: أبو الحسن محمد بن عبد الله الوراق
  - أصل الحروف، تحقيق، محمود حاسم محمد بروسيس، ط. الأولى ١٤٢ هـ - ١٩٩٩م مكتبة الرشيد، الرياض، السعودية
- Grammaire de l'Arabe André Roman Presses Universitaires de France Paris 199
- ترجمة د. علاء إسماعيل د. حلف عبد المدي



## الشبابيك الآلية أو أوهام اليوتوبيا

إيمانويل سوشي

إن تحديد الشبابيك الآلية كمجرد آلات انضافت إلى باقي الظواهر المساهمة في تأثيث النسيج الحضري للمدينة الحديثة، بعد أن رسم لها القائمون على القطاع المصرفي وظيفة (توزيع الأوراق النقدية) أصبحت تؤديها في الأماكن الأكثر إقصاء وتهميشا، لا يعدو أن يكون في نظرنا، كباحثين، توقفا عند القشور وانذهالا بتقنولوجية "المجور"<sup>(1)</sup>.

إن من يتجشم عناء قراءة هذه الظاهرة قراءة تروم التحليل والنقد، سيجد نفسه، لا محالة، أمام آلات تحولت إلى أكشاك أخذت تحتصر طبقوسا وشعائر أفرزتها ملة افتراضية يتزايد أتباعها يوما تلو الآخر. أناس عز عليهم، بفعل إكراهات اليومي ومتطلباته، التخلي عن ممارسة إحدى "فرائضهم" الدينية اليومية، التي يبرزها بوصف شخص الزبون وقد انحنى بجسده (خاشعا) في حضرة الشباك الآلي، مخافة أن تطله لعنة الفقر والفاقة<sup>(2)</sup>. ناسيا، وله العذر في ذلك، أن هذه الآلة، على براءتها، ليست سوى دعيمة وركيزة تتكن عليها الأيديولوجيا المهيمنة، إضافة إلى دعائم وركائز أخرى، لتمرير تصوراتها وأنساقها القيمة.

كلما اشتدت حاجتنا، اليوم، إلى المال، إلا وتوجهنا إلى أقرب شباك آلي منا، إننا نعيش في مجتمع تحول فيه المال إلى ديانة رسمية. فنحن نقصد هذا الشباك أو ذلك، كما لو كنا نقصد شخص متلقي الاعتراف (le confesseur)، الذي حوله مساق الآلة هنا، إلى موضوع يتلقى سردا ذا نكهة خاصة: "إنني في حاجة ماسة إلى المبلغ المالي الفلاني". وبهذا استعصنا عن "بليتوس"<sup>(3)</sup> وعن رجل الدين كذلك بالآلة التي غدت الوسيلة الوحيدة للخروج من الضائقة المادية - النفسية.

يذهلنا الموزع باستعداده الدائم لخدمتنا وبسرعة وسهولة الوصول إليه، غير أن وضعه على حائط الوكالة البنكية، كلمة واحدة (يسر بله) "يوتوبيا اللاموقع"، (l'utopie de non lieu).

تعتبر الشبائيك الآلية عنصرًا شاهدًا على مرحلة عرفت خلالها العلاقة بين الإنسان والآلة. طوروا وتعقيدا كبيرين، فإذا ما كنا نتمثل هذه الأخيرة - أي الآلة - في بداياتها كمستحدث تقني صرف، نطيع أوامره بكيفية آلية، فإن موزع الأوراق النقدية قد تم وضعه بداخل فضاء الوكالة كما تم تزيين شاشته بألوان ورسوم أرفقت بسيناريوهات ناعورية<sup>(4)</sup> تفوح منها رائحة الكرم الطائي:

- المرجو إدخال بطاقتكم.
- انتظروا قليلا من فضلكم.
- ركبوا قنكم السري.
- حددوا المبلغ الذي تريدونه (التشديد من المترجم).
- العملية جارية.
- اسحبوا بطاقتكم وانتظروا نقودكم.
- شكروا على زيارتكم (التشديد من المترجم).

عجيب أمر هذه الآلة، فهي تعطيك وتشركك على عطائها!

فإذا ما كنا نتصور الإنسان كمجرد آلة منفذة تنحصر وظيفتها في معالجة المعلومة، فإن التقنية الحديثة تعمل جده اليوم على حقد مشاعره ومخيلته بعنصر جد حساسة تحيا في الذاكرة الجماعية والتاريخ والرموز المتأصلة (Archetypes).

يبين هذا التطور العلمي - التقني كيف أن الطرف المخترع غير عابئ تماما بالتساؤل حول طبيعة المنطق الذي يحكم عملية التواصل في مثل هذه الحالة / الحالات. منطق أساسه ديانة تقنية يقترن فيها النموذج والمثال بفعل الاستغناء الكلي عن الكائن البشري واستبداله بالآلة.

وليس تطور الموزع سوى لحظة ضمن تاريخ طويل يحوي علاقة الإنسان بالمال. إذ يتموضع فعل سحب الأوراق النقدية، كسلوك تؤطره التفاهة والنباوة، داخل تاريخ وطقس رمزيين.

يحكم علاقتنا بالشباك الآلي سلوك ملؤه التناقض والمفارقة. فإذا كانت ثقافة اللامادية (la culture de l'immatérialité) تقوم اليوم على وجود مسافة فيزيائية بين الأطراف المتواصلة، فإن العملية التجارية (حالة سحب المال من الموزع الآلي نموذجا) تتطلب من جهتها الارتباط والاندماج الفعليين، من خلال الحضور الأكيد للجسد.

عرفت علاقة الإنسان بالمال نزوعا ملاحظا نحو التجريد. بالإمكان تبيينه من خلال المسار التعاقبي التالي:

العدن النفيس - القطعة النقدية - الأوراق النقدية - دفتر الشيك. بحيث إن مداحي المآل وعبدته يحلمون بالاختفاء النهائي للقطعة المعدنية. وهو حلم يقوضه كل من الانخراط الفعلي لجسد الساحب المعروض اجتماعيا، إذ على الزبون أن ينخرط في العملية بأهم حواسه كالبصر (الشاشة) واللمس (اللمس) والسمع (عملية فرز الأوراق النقدية)، وعلى مرأى ومسمع من المارة والطابور.

ألننا أمام تحول عنيف يتم في سرية وكتمان تامين؟ فعملية سحب الأموال، كفعل كان يتحقق، إلى حدود عهد قريب، داخل أجواء خاصة وحميمة، أصبحت بدورها آلية بعد أن توسعتها الآلة. فقد لفظت الأبنك فضاءها الداخلي في اتجاه الشوارع والأزقة كمكان للمخاطر والمغامرات بامتياز. وتوسل المسؤولون الآلة في إقناع الزبون بمشروعية إجراء سلوك شخصي وخاص في الفضاء العام. كما تأتي للآلة أن تنقلنا من إطار محمي نسبيا (فضاء الوكالة البنكية) إلى الفضاء العمومي. كركح لجميع أصناف الحماقات والنزوات، الشيء الذي أكره الزبون على تحمل كن أصناف لعنف مادي والرمزي على حد سواء. إنها إحدى المشاهد الكاشفة عن ظاهرة الاستعمال والتداول الوحشيين للتقنية في مجتمعنا، كمسوغه لعنف رمزي بين الإنسان والمال.

أكيد أن شروط السحب تكون مغايرة في بعض الاكتشاف، دون أن تكون وراء ذلك نوايا أو مقاصد إنسانية ما، حيث يتم إرساء الشباك الآلي داخل عرفة تكون ملحقة بالوكالة البنكية وتتوسط علاقتنا اليومية بالقدس، إذ بمجرد ما يفلق الزبون الباب بأحكام، يغمره إحساس لا شعوري بالأمن والطمأنينة، بحكم أنه يكون في مكان لا يخضع البتة لآفة وحادث السرعة، فيجد آنئذ نفسه في مقام الإيجابي كوضع كينوني اعتبره غاستون باشلار "لميقا بالداخل وملازما له"<sup>(5)</sup>.

تكون غالبا هذه الغرفة، "القائمة خصيصا لحماية الشباك وصونه، مسورة بالزجاج، مما ينزع عن عملية السحب طابع الحميمية والسرية ويجعل الزبون موضوعا للعرض الاجتماعي *"exposition sociale"* فإذا كان من طبيعة الإنسان أن يمارس دفئه وينتشي به داخل الفضاءات المغلقة"<sup>(6)</sup> فإن الفضاء المحيط بالشباك الآلي، يأتي، كموضوع مشاهدة، خال من هذا الحق - المكسب: (الابتعاد عن عيون الآخر / الآخرين).

يتمتع هذا الأزواج في القيم<sup>(7)</sup> (Ambivalence)، كمنصر يوظف طقس الاعتراف عموما، بحضور جلي داخل التقليد الكاثوليكي، إذ التائب (le penitent) تتم مشاهدته من الخارج في حين يظل شخص متلقي الاعتراف في حالة خفاء تام. إلا أننا نلاحظ في حالة الموزع الآلي أن مفهوم "السر" قد اكتسب طابعا مغايرا: "فعلى الرغم من أن الكل يراني فإنني أملك بمفردني الشفرة السرية". كما تم بالمقابل، إقران متلقي الاعتراف بالآلة. وإن

وجود سر يحمله معه الزبون (تأليفه من أربعة أرقام) لهو في الحقيقة شيء يسير في تضاد وتقابل مع اليوتوبيا الوظيفية وميتولوجياتها.

يحتفي الموزع الآلي بخرافة المساواة والاستعداد الدائم لخدمة الجميع وفي أي زمان ومكان. إنها يوتوبيا امتلاك المال على نحو غير محدود، وجعل كل المواطنين مؤهلين ومحقين للحصول عليه وبخس الطريقة ! فما دامت ليست هناك أي عوائق تحول ووصول جيوش الموظفين والمستخدمين ... وإلى مبتغاهم، فيمكننا الأقرار أن الغنى حالة عامة وشاملة، إنه القاعدة، فالآلة سخية وخيرة، معينها لا ينضب، تعطي للجميع وفي أي زمان ومكان، الشيء الذي يضفي عليها صفة الألوهية ويجعلها تخترق "الكوسموس" (الكون) عموديا.

الأشد غرابة في علاقتنا بالشباك الآلي، هو أننا لا ننظر إلى عملية السحب كحوصلة ليثاق تجاري معقلن ومسبق، بين طرفين: الإنسان من جهة والآلة من جهة أخرى: "أودعت لديك مالا على أساس أن أسحبه بمجرد ما أبوح لك بشفرتي السرية". بل كأعطية وهبة. وفي هذا الإطار، بالضبط، تظهر قدرة التقنية الخارقة على ممارسة التطبيع والتضييع. فعندما يمتنع الشباك الآلي عن الاستجابة لرغبتنا فإنه لا يعلل أبدا سلوكه بوضعيتنا الاجتماعية: "إنك معوز"، بل يفضل على خلاف ذلك، اللجوء إلى الترفل والرياء حيث يخاطبنا بكلام معسول كله تعريض وتورية: "عملية غير ممكنة الآن".

تكون مع خطاب الآلة في تواصل من ادرجة الثالثة، من جراء نزعها اليوتوبية وهاجسها نحو التسامي، عن قصد، على إرغامت سوسيو - اقتصادية واقعية (هناك أغنياء وهناك معدمون) كمحاولة منها لإيهامنا بحيادها المطلق، مع العلم، أنها تظل الإبن البار للفكر التجاري.

ليس الشباك الآلي في واقع الأمر سوى تجسيد آلي للفكرة التي لدى القائمين على شأن المصرفي عن مأمور الشباك (leguichetier)، فقد تابعنا مؤخرا، على الشاشة الإعلان لأحد الأبنك الفرنسية وصيغا بخلفته وهو يحرض على تعداد عمليات الزبناء على نحو آلي وأمين. إعادة تنبير صورة الخادم السائدة في مجتمع القرن 19. أصبح واقعا يحكم شاشة الموزع كبذخ تقني.

يتولد فعل الصراع غالبا عن صدام المراحل ويعمل على تمرير إيديولوجية مسمومة وبشعة شعارها العنف والقهر. فصورة المذلة تحيل على الآلة، الآلة - العبد التي تختفي وراءه على نحو ضمني، وكما ذكرنا، الصورة التي بلورها القائمون عن القطاع المصرفي حول مأمور الشباك.

ولم يكن بإمكان هؤلاء، بطبيعة الحال، أن يمرروا هذه الرؤية الراديكالية لولا هذا المعطى الآلي ولولا تلك القدرة التي تمتلكها الشاشة - الصورة على تجذير منطق التبسيطية وتشريحه. فجمالية الشاشة، تظهر، من غير وصي، ما يسعى الخطاب الليبرالي إلى نفيه وإقصائه.

نقول بعبارة أخرى إن المستخدم (مأمور الشباك) كدولاب في لعملية المالية قد أصبح مرادفا للخدام (ق.19) فإن كان الزبون سيدا فإن المستخدم عبده. هكذا تظهر الآلة عن طريق سيميائيتها (إخراج شاشة الموزع) ولعتها (النص المكتوب) حلمية يحول الخطاب الإيديولوجي الليبرالي إخفاءها بواسطة مرسله يتبجح من خلالها، بالدفاع عن حرية الكائن، فمهندسو الإعلاميات وخبراء الخط يكشفون، دون وعي منهم، عن مدى الاحتقار الذي يكونونه لفئة أعوان التنفيذ. فقد رد العمل الاعتبار لذاته، كقيمة إضافية، بطريقته الخاصة، عبر استعراض بصري لخطاب أيديولوجي عدواني اعتقدت التقنية أنها قد أخفته عن الأنظار بفصل مواد صعبة تجمع بين البرودة والصلابة: الألمنيوم والزجاج الواقي.

لقد أراد فضاء الموزع الآلي أن يكون محايدا في حين أنه مشبع ومثخن بالقيم. فهو لوسيط - الحاكم الذي يثير ويهيج علاقة الإنسان بالمال باعتبارها علاقة يوطرها الحميمي والخاص، فالموزع أبكم وأعمى مثل السلطة، يقدر التكنولوجيا الاجتماعية.

هكذا تجد اليوبويا الوظيفية (utopie fonctionnelle) نفسها أمام ما حاولت إبعاده وتفاديه في إطار علاقة الإنسان بالمال. فهي تعيد بواسطة التقنية وتعتيقاتها اكتشاف الغنى غير المصرح به للطرف المنفذ، إن الاعتقاد في أطروحة الإنسان - الآلة كانت له انعكاسات سلبية على الآلة فقد أراد القنومون على الشأن المصرفي إضفاء القداسية على الآلة لكنهم أخطأوا الطريق فسجنوها، من حيث لا يدرون، في القفاهة والابتذال.

ترجمة بتصريف: محمد الشنكيطي

## الهوامش

(\*) عن مجلة:

EMMANUEL SOUCHIER Manière de voir, hors série, "culture, idéologie et société" p 23-24.

امتدّ - بالبحث بالمدرسة الوطنية الفرنسية للاتصال عن بعد (ENST).

(1) نستخدم كلمة "الفجور" هنا بمفهومها البودرياري (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي Jean Baudrillard) الذي جعل الفجور سلوكاً ينم عن نية إظهار شيء ما في حدوده القصوى، ينظر:

جون بونيار "الاندهال والمطالعة" ترجمة الصديق بوعلام، مجلة "العرب والفكر العالمي" ع 10 ربيع 1990، ص، ص: 128/117 (المترجم).

(2) تتجسد حالة الغشوع هذه من خلال الانهماك الكلي للزبون، أثناء عملية السحب، في موضوعه، مُحافاة أن يرتكب خطأ ما، مما يجعله يقطع صلته بالمرّة مع العالم الخارجي (المترجم).

(3) plitux الاله الغنى عند الإغريق (المترجم)

(4) تعوي شائعة الموزع الألي صورا وعبارات يتكرر ورودها في شكل لازمة Refrain، الشيء الذي يجعلها تشغل على طريقة ناعورة أو رحي (المترجم).

(5) Gaston Bachelard, (la poétique de l'espace) puf, Pris, 1957, p 191.

(6) Paul Zumthor (la mesure du monde) le seuil, Paris, 1993, p 58

(7) أي ثنائية الظهور - الاختفاء (المترجم).



يدين الاشتراك عن صفته

٨٠ في مصر والسودان  
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى  
نحو العدد ١٥ ملها

أوجهها  
يخضع عليها مع الإدارة

# المجلة

مجلة أسبوعية للفكر والعلم والفن

ARRISSALAH  
Revue Hebdomadaire littéraire  
Scientifique et artistique

صاحب المجلة ومديرها  
ورئيس تحريرها المشؤل  
احمد حسن الزيات  
الإدارة

دار الرسالة شارع السعدان حسين  
رقم ٨١ - حادين - القاهرة  
تلفون رقم ٤٣٣٩٠

العدد ٦٠٥ القاهرة في يوم الإثنين ٢٤ سفر سنة ١٣٦٥ - الموافق ٥ فبراير سنة ١٩٤٥ السنة الثالثة عشرة

## الشجاعة الأدبية

للأستاذ عباس محمود العقاد

مكتبت بمقالتي السابق بالرسالة أحبي ذلك الروح الإنساني  
المكتبر الذي رحل عن الدنيا رحيل رومان رولان  
وقد كان للأداء على ذلك الحال يعقب يشبه الإجماع ،  
ووفقن كنه على تحية ذلك الكاتب العظيم . إلا رسالة واحدة  
يفرح صاحبها مغزاً ، يحاف ما سمعت ، وما ألفت من الآراء  
في رومان رولان ، وفي كتبت عنه . وغلامتي أن لأوربين  
في حاجة إلى أمثال رومان رولان لقدوتهم على العدوان وإيمانهم  
فيه ، ولسكننا نحن الشرقيين أخرج ما نكون إلى التربية  
الحربية التي نعالجها الضعف المقيم ، ونحميها الحورة المهددة ،  
ولنا يفيض أن نعلم كل ما يجرؤنا على مفارقة الأعداء ومقاومة  
المتدين ، وترك تلك الرسالة التي يبشر بها رومان رولان  
وأمثله ، حتى يحين موعده الحاجة إليه ، يتنا نحن الشرقيين

\*\*\*

رأى فيه شجعة من الصواب ، ولكنها شجعة من الصواب  
وليس الصواب في الباب  
لأن الأديب استرضى قد التيس عليه الاسر بين مذهب  
رومان رولان ، وسدع أولئك القسسين الذين هم غراي أولاً

## المهرس



مفتحة

- ١١٧ الشجاعة الأدبية ... : الأستاذ عباس محمود العقاد  
١٢٠ أبو نلاء للنرى . : الأستاذ محمد مصطفى الشاذلي  
١٢٤ حل المجتمع المصري ... : الدكتور محمد صبيح ...  
١٢٥ الرقص الكلاسيكي ... : الدكتور محمد مندور ...  
١٢٧ قصص أساطير ... :  
١ - أساطير حب وإجلال : الأستاذ سعيد قطب ...  
٢ - أساطير الحرب :  
١٣٠ إعمار الرورس للفسومة : الأستاذ ميشال هود ...  
في أيام البياسين ...  
١٣٢ حلة العام الخمر ... : الأستاذ مروي التري ...  
١٣٤ الجرم البري [قصّة] ... : الأستاذ حبيب زحللاوي

باسم « الضميريين » من قولهم « إن ضميرى يأبى على حمل السلاح ولو دفاعاً عن الأوطان »

فليس رومان رولان من هؤلاء ولا هو ممن يتكبرون الحرب حين يقرضها الحق والواجب على الداعمين ، وسكتبه بذكر البصاء في حيل الزهو والطمع ، ويرى أن يكون السلاح آخر ما يعمد إليه الإنسان لمعالجة أزمات السياسة ، بعد أن تنفذ وسائل الحسنى وحيل السلام

وما دام في الدنيا حرب بغى فالخرب الشريفة مفروضة على الناس لجراء ذلك النقى ومنعه أن يبلغ مقصده من التفتة على الآميين والمودعين . ففى يسكر حرب الإغارة والسطوة لا يتكر حرب المقاومة والدفاع

والفرق عظيم بين من يقول بمنع الحروب وتغليب وسائل السلام ، وبين من يرى الحرب الباغية وينكص عن دنسها ، لأنه لا يجوز أن الاعتداء ورد الاعتداء

بل الفرق عظيم بين أولئك « الصميريين » وبين من يجارون الصفت بالحسنى ، لسلهم يحجبون صاحبة ، وينهبون فيه تيكيت الصير ، ومن هؤلاء غاندى وتولستوى وطائفة من المصلحين الشرقيين والأوربيين هنا وهناك . وإنهم يقولون بالحسنى ، وسكتبهم لا يتخذون الحسنى حصة في الحروب حين لا مفاص من الحروب

ومهما يكن من رأى رومان رولان في ذلك ، فليس كاتب هذه السطور بالذى يحمى « الدروسة » الضميرية في هذا المقام ، وأقرب الشواهد على ذلك أنى كنت من دعاة المشاركة في الحرب وإن كانت لا توجهها عينا معاهدة من المعاهدات ، لأن كعاج الطمیان واجب على من الوثائق والعهود

إلا أن الدجيب في كلام الأديب الممرض قوله : إن دعوة رومان رولان وأمثاله قد يحتاج إليها الأوربيون ولا يحتاج إليها نحن الشرقيين

لأن دعوة رومان رولان قائمة على الشجاعة الأدبية وهي أظم ما يحتاج إليه الضمفاء بعد عصور الجهل والتظلم والفساد وإن الضمفاء الذين طال عليهم مصاس تلك المصور لأحوج إلى الشجاعة الأدبية منهم إلى حمل السلاح . لأن الشجاعة

الأدبية تشقى أمراض الفساد كلها وتبدل بها الصحة والسلامة والعودة والكرامة ، وليس شىء من ذلك تكفل من حمل السلاح في أمة تحذف الجهر بالحق ولا تجترى على الباطل ، بل لعل السلاح يصيبها قبل أن يصيب أعداءها ، كما رأينا في كثير من الدويلات الأوروبية والأمريكية والشرقية ، حيث يحمل السلاح ولا تعرف الآراء ولا الشجاعة في الآراء

قال أبو الطيب :

والمار مضاض وليس بمخائف من حقه من خاف مما قيل  
يريد أن الرجل قد يقدم على الموت ولا يقدم على المار ،  
ومحسب أن المار كله فيما يقره الناس

فأهون الشجاعات عنده هي الشجاعة على الموت ، ثم يجعل الخوف من المار أكرم من الإقدام على الجاه

لكن الحقيقة أن شجاعة السميدة أرفع من الشجاعتين بلا مرد ، وإن شجاع القتيبة أكرم من الشجاع على الموت ، ومن الشجاع الذى يموت لأنه يتقى العار ، ويفهم أن المار هو ما يقول الناس إنه يهيبهم دمه ، وأن الشرف هو ما يقول الناس إنه مثل حميد

أكرم من هذا ودك من لا يبالي بالموت ولا يبالي بما يقوله الناس إذا اعتقد أنهم يحمون فيه

ولا شجاعة في الحرى مع القطيع حين ينور وبعده في الطريق الذى تدقمه إليه الفرائز الموحجة ، ولكن الشجاعة كل الشجاعة أن يصف الرجل أمام ذلك القطيع ثم لا يتخلل عن مكانه حتى يصعد القطيع أو يقلب على أسره عبر غتار ولا ملوم

وهذه الشجاعة الأدبية التى تم درجات على شجاعة صوت وشجاعة العار هي الشجاعة التى تمثلها في رومان رولان الذى يقول : « إن الإيمان — وليس الدجاج — هو غاية الحياة »

وهي التى نحتاج إليها نحن الشرقيين قبل كل حاجة ، ونحصل بها قبل كل حنية ، ونجترى بها إذ كان لا بد من الاجراء بفضيلة واحدة من الفصائل يتخلى عن سائرهما ، لأن الأمة التى تحسن أن تنجر بالحق وتجترى على الباطل تنتج فيها أسباب الفساد ، أو يكون مجرد اقتدارها على تلك الفضيلة دليلاً لا دليل يسمه على انتفاع أسباب الفساد

وتحليل ذلك غير بعيد عن من يكلف نفسه مؤرقة النظر وراء الواك والعصبات ، لأن الشجاعة خلق من الأخلاق ، وليست نظاماً من نظم الدروس ، وكل خلق من الأخلاق فلا بد له من الشعور بالنسبة ومن الحرية التي يقتضيها الشعور بالنسبة ، لأنك لا تجعل لإنسان نسبه خلقية ومت بوثق مشيئته برأى الطاعة العمياء ، ولا تعودوا متغافلاً ، وهو سائق التبعة على سره .

وأظهر من هذه الملة البدهية علة الإحجام عن معونة الدولة مدبرة ومن حوها أولئك الأنصار الناشئون على يديها فإن جنود الفاشية قد نيقوا في حائنها وقاموا على يديها ، وهي التي تحميمهم وهي قوية ، وهم العاجزون أن يحموا هاريم زول عن القوة ، ومن قام على يدهم يضرب بها ولا يصرب دونها ، وسعد مع ولا يقيها بعد سقوطها .

وهكذا صنع الجنود الفاشيون بالدولة الفاشية ، وهكذا صنع أمثالهم أمثالهم في كل زمن وفي كل قبيل الفاشية على الشعور بالنسبة - أو على الشجاعة الأدبية معياره أخرى - هي حافة اليوم عن العشرين أو نحن الشرقيين على سمير وأمتولة ورومان دولان نؤم له من أمثلة المسكرة مدرومة التي رأينا قصدي جهدها في تاريخ قريب لا نوال شهيد ، ولا حاجة بنا إلى التاريخ المبد .

عباسي محمد بن سقار

بصبر بعد قليل كناسه :

## دفاع عن البلاغة

محمد بن الزبابة

وقد أصبحت إليه فصول لم تنشر في « الرسالة »

ومن الخطأ الذين أن يقدن إلى التربية الحربية أو التربية العسكرية بمعنى الشجاعة حيث لم تحق في طبع الأمم حبيلاً ضد حمل .

وأيضاً ما يكون ذلك الخطأ إذ قبل إن القضاء بتصور الشجاعة بتلك التربية الحربية في المعاصر الحديث على التخصصيين ولا يبدأ بالتعديل قبل أن تعمله بالإشارة إلى الواقع الذي لا جدال فيه .

هذه مثال الفاشية في إيطاليا على من لإقامة في مراجعة التلات وصرب الأمثال ؛ لأن الفاشية رعت أنها تمت الدجوة مثلاً حديداً في بقايا الأمة الرومانية القديمة ، وزعم أناس من الشرقيين مثل هذا الزعم فعملوا أن التربية الحربية بعد الصا الباكر سبب في الأمة الإيطالية الأعاجيب ، وهي حليقة أن تصنع مثل تلك الأعاجيب في المنصوص - ثم لشرقيين ، وروح بعض الدعاة بما كرمها مما كاة لا ترجع إلى فهم ولا احتساب .

وكل ما كانت ترجع إليه تخيل كاذب ومظهر حلال والحق أن التربية الحربية أو العسكرية - كما كانوا يسمونها - كانت أولى بالذلاح في الفتحرة الإيطالية لو أن كتب له أن يصح في بلاد من البلدان

لأنهم كانوا يشتغلون الأطفال عليها من الخامسة ، ويتمهدونهم بها إلى ما بعد العشرين . ومضى على التجربة منذ بدايتها بيف وعشرون سنة بدأت قبل الزحف الفاشي على روما وانتهت قبل الزحف عليها بغير من الحلفاء الديمقراطيون فإذا أفاد كل ذلك ؟

لقد كان أولئك الجنود الفاشيون أسبق المقاتلين إلى الفرار في ميدان الصحراء وفي ميدان اليوتان ، وكانت هذه التربية مجيبة لهم ولم تكن سبيلاً إلى الشجاعة ونهوض المزعجة ، لأن البرية والجنجمة قلما يجتمعان

ثم ذهب موسيقى - إمام الفاشية - بين عشية رجحها فلم يسرع إلى مجده أحد من جنوده في طول البلاد وعرضها سواء ما وقع منها في قبضة الحلفاء الديمقراطيين ، وما ساق منها في قبضة الألمان النازيين ، وجاء المدد حين جاء من هؤلاء ولم يحسن من أطلاله الذين درهم على نظامه سنوات بعد سنوات

# الشخصية بوصفها معياراً للتجنيس الروائي

قراءة في أعمال الرواد

معجب العدوانى



«وكل مكان لا يؤنث لا يؤمّل عليه»

(ابن عربي)

عدّ بعض دارسي الأدب السعودي رواية «التوأمان» لعبد القدوس الأنصاري الرواية السعودية الأولى، وذلك انطلاقاً من الارتهان إلى التاريخ، ويرى آخرون أن البدايات الفعلية للرواية كانت مع نشر أعمال أخرى اعتماداً على مبدأ النضج الفني الذي اقترحوه؛ ولذلك تباينت الرؤى في تحديد هذا التصور، إذ كان منهم من لمحاً متوفراً في «الانتقام الطبيعي» لمحمد نور جوهرحي، ومنهم من عدّه في «ثمن التضحية» لحامد دمهوري.

تضاربت آراء النقاد والدارسين حول البداية الحقيقية للكتابة الروائية في المملكة؛ فاعتمد بعضهم على تاريخ الصدور كما في «التوأمان»، ومن أولئك منصور الحازمي الذي رآها أول رواية صادرة من نجد وملحقاتها فضلاً عن الحجاز<sup>(1)</sup>، وسلطان القحطاني الذي رآها أول رواية في الجريدة العربية<sup>(2)</sup>، وحسن حجاب الحازمي الذي وصفها بأول خطوة عملية في هذا المضمار<sup>(3)</sup>، والسيد محمد ديب الذي عندها مع «فكرة» و«البعث» المحاولات الأولى<sup>(4)</sup>.

ونراهم قد يعتمدون على بواكير النضج الفني كما يتجلى في «ثمن النصحية» لحامد دمهوري، أو يعدّ بعضهم «الانتقام الطبيعي»

لمحمد نور جوهري بداية طبيعية تجمع التاريخ والنضج كما يقترح ذلك عبدالعزيز السبيل<sup>(6)</sup>، وآخرون يرون التاريخ الحقيقي لهذا تباعد كثير منهم عن التأريخ لبداية الرواية بـ «التوأم» ومالوا إلى رواية دمنهوري «ثم التضحية» بوصفها البداية الحقيقية الأكثر نصجاً.

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على دور شخصية الأنثى وحضورها في أعمال الرواد الروائية، ثم يهدف إلى تحديد العمل المرشح لريادة الرواية السعودية، وفقاً لوجود شخصية الأنثى وفعاليتها، كما يهدف إلى تصنيف بواكير الأعمال الروائية تبعاً لحضور الأنثى في شخصياتها، ويهدف إلى تقديم تصور واضح عن الدور الذي تلعبه الشخصية من خلال ترسيخها في العمل الروائي.

يمكن القول: إن أعمال الرواد عامة قد راوحت في استحضارها شخصية الأنثى، لذلك فإن هذا المدخل يحاول الكشف عن حضور أو تغيب المرأة في البواكير الروائية، إذ نلاحظ أن تلك البواكير قد راوحت بين ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمثل التغيب التام لشخصية المرأة، وتستعير المرحلة الثانية الشخصية الأنثوية من البلاد الأخرى مثل مصر كما في رواية دمنهوري، أو الهند كما في رواية «البعث» لمحمد عبي مغربي، أما المرحلة الثالثة فتتمثل في حضور الشخصية الأنثوية التي تستنبت من البيئة المحلية وتتفاعل مع ما حولها، وعلى ذلك تحاول هذه الدراسة أن تؤكد على أهمية حضور شخصية الأنثى المحيية بوصفه معياراً لا يمكن الاستغناء عنه، فهي جزء من العالم الروائي ومناطق تشكله، ودور ذلك في التأريخ للانطلاقة الفعلية للرواية السعودية.

أما فرضية البحث فتتمثل في كون الرواية بوصفها الجنس الأدبي المعبر عن عالمه، لا يمكن أن توصف على أساس (الرواية الأولى) أو (الرواية الرائدة)، بل يمكن وصفها بالرواية (الأقرب إلى النصج الفني)، وهو ما يضم ثلاثة عناصر مهمة، تتمثل في: الرواية ورؤية العالم، وتأثير المجتمع على الأجناس الأدبية، والروائي بوصفه خالقاً لعوالمه. إذ ينبغي أن تعبر الرواية عن عالمها بصورة متكاملة، وأن تقوم على معيار التسامح، وأن لا تخضع لسطوة الصوت العام، بل تكون مختلفة واستثنائية، ولهذا فإن حضور شخصية الأنثى المحلية يشير فعلياً إلى النصج الفني الحقيقي والنوعي الجاد بدور الرواية ورسالتها في خلق عوالم روائية فاعلة.

وانطلاقاً مما سبق، ولأسيما ما يتصل بعلاقة المجتمع بالرواية، سنلاحظ أن البواكير الروائية للرواية السعودية قد وضعت شخصية الأنثى في ثلاثة قوالب، خاضعة إلى عنصر هيمنة خارجي:

الأول منها يتصل بالقالب المحافظ جداً، ويأتي هذا القالب في نوعين اثنين: القالب الذي لا يستحضر شخصية الأنثى، بل يغيبها بالكامل، كما في «الانتقام الطبيعي»، والقالب الذي يستحضر الأنثى في أوار هامشية، يغيب المحلي لديه ليحضر المستعار المصلل، كما يتجلى في شخصية الأنثى الفرنسية التي تقرر بأحد التوأمين في عمل الأنصاري.

أما الثاني فهو القالب المحافظ التعويضي، وهو ذلك الذي يرعوي عن الخوض في مشاعر الشخصية الأنثوية المحلية وأفعالها التي قد لا تتوافق مع بعض شرائح المجتمع، ويستحضر من قصائدات

أخرى شخصية أنثوية موازية لها، تقوم بالدور المطلوب، وتعد هذه مرحلة تدريبية لكتابة الرواية، فالروائيون هنا يعبرون عن الأنثى تعبيراً جيداً كما في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، و«ثمن التصحية» للدمهوري، لكنهم يستعوضون في «البعث» بـ (كيثي) الهندية عوضاً عن (بلقيس) الطائفية التي خطبها البطل (أسامة الراهر)، وبـ (فايزة) المصرية عوضاً عن (فاطمة) المكية ابنة عم البطل (أحمد) التي أحبها في «ثمن التصحية» لحامد دمهوري، مع أن البطل عاد إلى حب ابنة عمه وتزوجها. أما بطل «البعث» فقد علق قلبه بـ (كيثي) وتزوجها. وتعد حالة التغيب هذه تعويضاً سردياً واضحاً لاجتياز أزمة بعض شرائح المجتمع تجاه الرواية، لكنها أوقعت تلك الأعمال في مأزق التناول السطحي للرواية.

ويأتي القالب الثالث الذي يمكن وصفه بالقالب التجديدي فيما يتصل بظهور شخصية الأنثى في الرواية، وهو المتمثل في العمل الروائي «فكرة» أحمد السباعي، إذ تظهر (فكرة) بوصفها شخصية رئيسة في العمل، وينجح الروائي في ترسيخ أنموذج شخصية الأنثى في علاقات متشابكة داخل العمل سنعرض لها.

لقد تناول كثير من النقاد هذا العمل الروائي، ومن تلك الآراء نشير إلى رأي منصور الحازمي الذي اعتمد على إهداء الرواية المقدمة إلى انبي المؤلف، فيعد (فكرة) من الروايات الإصلاحية التربوية<sup>(6)</sup>، أما السيد محمد ديب فيراها رواية تعتمد على المصادفات الساذجة، وهو محق في ذلك إلى حد ما، ولاسيما حال نظرنا إلى العمل بعد قراءه أولية، ويرى الخيال مبالغاً فيه<sup>(7)</sup>. لكنه

يذكر من سمات العمل القدرة على المزج بين السرد والحوار<sup>(8)</sup>، وهو معيار يشير إلى نضج واضح فنياً.

لكن السمة الأكبر التي غابت عن هؤلاء هي تمثل العمل شخصية الأثنى واستحضارها استحضاراً دقيقاً يفوق معظم الأعمال السابقة واللاحقة في حينه، إذ إنه لا يكتفي بحضور (فكرة) بوصفها شخصاً له طموحاته وأهدافه في الحياة، ولا بوصفها شخصية تخضع لحركة السرد واليسارد فحسب، بل يجتازها إلى كون هذه الشخصية (فكرة) تصبح رمزاً وأيقونة استثنائية تحقق مبدأ الاختلاف، وتنفي مبدأ الانسجام.

ولعل السؤال الأهم هو: كيف استحضرت الشخصية الأثنوية (فكرة) محققة ذلك الاختلاف ليس في ذاتها فحسب، بل في العمل الروائي المعنون باسمها؟ وكيف نجح الروائي في رسم ملامحها؟ إن تناول تمثيلات الأثنوية وترسيخ (فكرة) جسدياً ومعرفياً في العمل الروائي «فكرة» يطل هاجس هذا البحث؛ إذ تبدو شخصية (فكرة) من الشخصيات التي مُنحت بسطة في العلم والجسم بفضل رسمها في العمل، وقد رسخت في العمل الروائي من خلال بناء مربع رؤيوي تستكمل به عناصر ترسيخ التجسيد، وتستهل به ملامحه الإيجابية والسلبية، وقد أنجز ذلك المربع في أضلاع أربعة، مثلت الملامح الرئيسة داخل العمل الروائي:

### الملح الأول: كيف ينظر اليسارد إلى (فكرة)؟

وهو الملح الأكثر انتشاراً في العمل، وقد راوح بين التشكيل الجسدي والمعنوي لـ (فكرة)، ويبدو هذا الملح ممثلاً في ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التعبير المباشر الصريح، ومن ذلك إشارات المتناثرة الشائعة في سرد بضمير الغائب، تكمن الهيمنة فيه للسارد، فمن الرسم الجسدي على سبيل المثال: «وصافحت عينه في ومضة البرق وجهاً كامل الاستدارة، وعينين تأتلقان في محيا ذابل، وقسمات تنطق بالصبا على جسم ملفوف في ثوب طويل فضفاض» ص 19. أما أفعالها فمرسومة في كون «خطواتها متزنة رشيقة» ص 19، ويعود السارد إلى استكمال الوصف الجسدي، إذ كانت ذات «جبين ناصع غض الشباب وأنف فني وسيم» ص 20، و«في صوتها هزيم الرعد وعلى ملامحها سيما الصرامة والجد» ص 22، ويستكمل رسم ملامح الجسم بقوله: «في قوامها الغض، وثوبها الفضفاض، وعينيها المتوقدتين حماساً وذكاءً» ص 67. لقد نجح السارد في هذا المستوى في ترصيع العمل بنلك الأوصاف منذ بدء الرواية حتى قرب النهاية، ولم يضعها في موقع واحد في مطلعها.

أما المستوى الثاني فهو متجمل في كون السارد قد نجح في أن يستغل الفرص لاستكمال الحديث عن وصف جسدها، بصورة غير مباشرة «عمدت إلى كمها فشمرته عن زبد؛ صُبَّ في قالب مصقول، كأنه مرآة جليت في ليلتها» ص 23، ومثل ذلك ما رآه حين «انحلت عرى ملاءتها عن جيد دقيق، ونصا لثامها في عيني فاترتين، تحف بهما أهداف وطف، ويقوم بينهما أنف أشم كأنه حارس طويل النجاد مكلف بالعناية بهما... يعلو جبين متسع كأنه صفحة من كتاب الحياة، وفم ذابل رقيق متغضن عليه طابع فيلسوف أرهقته الأيام» ص 50 51، أو حين تعدو الشخصية في حال تأمل فيقنص ملامحاً من ملامحها ليعرصه: «وقالت وهي تعبت بأناملها الدقيقة في الماء» ص 54.

وأخيراً يأتي المستوى الثالث الذي تتطابق فيه رؤية السارد مع رؤية البطل (سالم)، ويرسم صورة سلبية لبطلته (فكرة)، متوافقاً مع رؤية بطله، فتراء يقول: «فليس في استطاعته أن يصدق الود امرأة ليس لها مثنوى، ولا لأفكارها قرار» ص 100.

### الملح الثاني: كيف ينظر البطل (سالم) إلى (فكرة)؟

وهذا ملح يظهر في فعل (منولوجي) تتعاطاه شخصية (سالم): حال أعمال فكره في فتاته (فكرة)، فهو ينكر عليها الشيوع والانطلاق على سبيل المثال: «بالدهشة أفي كل مكان (فكرة) هي في قرى شمال الطائف وهي في حفلات الرعاة وراء العدو القصوى من طريق المعسل.. وهي كذلك في هذه المروح المتصلة بالطائف القريبة منها هي من بنات هذا الحي وصبايا تلك المنازل... ثم ما هذا الأنس الموزع على كل طارق؟ أتوكيل هو من أبيها آدم على ذريته المشردين والهاربين وقطاع الطرق؟ أم شيوعية لا حدود فيها ولا نظام؟... وحر في نفسه هذا الشيوع والانطلاق» ص 62، ثم يتراجع البطل عن عواطفه الجياشة من خلال حوار ذاتي يهدف به إلى إقناع نفسه: «وليس في فكرة ما يعدو الإخاء الصادق والود البري» ص 151.

### الملح الثالث: كيف تنظر الشخصيات الأخرى إلى (فكرة)؟

ويتمثل هذا الملح في حوار البطل مع شخصيات قريبة من (فكرة)، راصدة لتحركاتها، فعلى سبيل المثال تراها بعض الشخصيات الهامشية في العمل مجنونة... أو ينظرون إليها بسخرية! ويتلقى البطل تلك الرؤى بحزن شديد يدفعه إلى سؤالها

عن ذلك، ومن ذلك رؤية الأم العجوز تجاهها، إذ تقول في حوارها معه عنها: «إنها دنيئة ما نزلت إليها وأنا بعد صبية ألعب في هذا الوادي. فكيف بي وأنا في مثل هذا السن» ص 63، وما تليث أن تتراجع عن ذلك بقولها: «لكنها عاتمة، يا سيدي، بكل أنواع الحلال والحرام، مجنونة بعلمها إلى حد يهابها فيه أقوى الرجال» ص 64. مبررة ذلك: «ومثل هذه الفتاة في تهورها وخفتها وإقحامها نفسها في كل ما يسأل عنه الرجال، حتى في شؤون سواتهم، عرضة لأصحاب الفتك» ص 65. وتريد بقولها: «... تخالها وأنت تسمعها كذلك.. إنها إحدى الخليعات، تنهتك في ما يلذ لها ويلو»، ص 65. ولعل هذا ما يدفع (سالم) إلى استنكار ذلك: «إذن في البیداء من يتمشّدق بها، ويلوي لسانه بسيرتها» ص 65.

#### الملح الرابع: كيف تنظر (فكرة) إلى ذاتها؟

يستكمل العمل رسم ملامح (فكرة) بتوظيف مهم لرؤية (فكرة) إلى ذاتها، ويتجلى ذلك في حوارها مع (سالم) الذي يغلب عليه شعور القلق من فرط الاستثنائية والاختلاف عن غيرها من النساء، فتد عليه بالقول: «لا يا صاحبي لست عابثة كما تتوهم... إن في احتفاطي بالسلاح أسباباً... إنها نقطة السر في حياتي...» ص 27.

أو حين وصفها لبرنامجها اليومي المختف: «أمتع نفسي بمنظر القمر يلقي ضوءه على حواشي الوديان الخصبة، وتنعكس أشعته الفضية على جداولها... وأظل على هذا حتى أنتهي إلى القرية التي أقصدها، لأثبت بها أياماً.. أستأنف بعدها عودتي على غرار ماتري» ص 33. كما تبرز جنونها الاجتماعي له: «إن قواعدا في الحياة

ليست صواباً كلها، لأن واضعي نواتها كانوا لا يستوحون حكمتهم فيها مجردة من أدران محيطهم. وأن الخروج عليها ليس خطأ كله، ولا جنوناً كله... فإذا رأيتني في نظر غيرك مجنونة، فكيف أثبت من أن تحاري التيار» ص 70.

ثم تبرر (فكرة) اختلافها عن الآخرين «أنا يا أخي فتاة ليس لها عقل من تعرف من الرجال والنساء! أعيش في أفكاري وميولي الخاصة في عزلة تامة من الناس هائلة بهذه العزلة، سعيدة بهذه الأفكار والميول، ينعوتوني بالشذوذ مرة، والجنون أخرى، فأقبل نعوتهم بنفس راضية» ص 81، موعزة ذلك الاختلاف إلى مقدار الحرية والانطلاق اللذين عاشتهما: «أشربت حب الحرية والفكر الطليق، الذي لا تحده قيود الغلاة ولا يقف دونه تقليد المقلدين» ص 86.

وأخيراً ينبغي أن نشير إلى ما يدعم المربع الرؤيوي لتلك الشخصية، استلهاً المعرفة وتوظيفها، بالمعرفة تكتفي (فكرة) أن تكون نسيج تجربتها، وبغياب المعرفة تنهاوى ملامح (فكرة)، فالمعرفة حرية ومعامرة واقتحام المجهول، أما المجتمع فهو قيد وأمان وارتكان. وما أجمل وضع (فكرة) وهي تبحث عن المعرفة في رحلات مصر وتركيا، وتبشر بالمعرفة في مجاهل جبال الطائف، وما أسوأ وضع (فكرة) وهي تعود إلى دائرة المجتمع، ليحضر الأمان الذي لم تبحث عنه، لكنه وجدها. كان (سالم) الشخصية المرفوضة عاطفياً من (فكرة) في بداية الرواية، بأن يكون زوجاً أو عشيقاً، مقبولاً جداً بعودة (فكرة) إلى منزل أخيها.

إن مشكلة رواية (فكرة) تتمثل في رأي منتقديها في مصادفتين اثنتين في نهاية العمل، في كونها تلتقي (سالم) صدفة بالحج؛ حين «أحس سالم بطرقة عصا تلامس رأسه في رشاقة.. فالتفت ليرى ثاماً يستدير في نصف هلال على وجه يشرق بالجمال وتنطق عيناه بالسحر... إنها إشرافة (فكرة)» ص 145. وفي كونها تكتشف أنه أخوها، في نهاية الرواية: «هنا أخوك.. هنا أخوك يا آسيا وليتني أعرف الماكر الذي أطلق عليك فكرة لأسبه على إمعانه في التضييل» 157، لكن ما يبرر هذه الأخيرة ذلك التمهيد المتواتر في مقاطع كثيرة داخل العمل؛ ومنها مبادراتها إياه حين السلام عليه: «كيف أصبح أخي» ص 50، «وأن نبقي أخوين ما طاب لنا الإخاء، وحفظ علينا ديننا ومروءتنا. أرى أن الإخاء أبقى من شئونة زائلة بزوال الفتنة، وأبقى بترفعه عن لذة الحس، وأدعى للسعادة والخلود» ص 87. وهو ما يستمر لدى (سالم) في حديثه لها: «إنها الأنانية أيتها الأخت الصدوق، وإنه الغرور ينفث في العقد» ص 144، وقوله: «ألم تسكري مرة في حياتك يا أحتام» ص 125، إنه تمهيد سردي لحدث قادم ينبغي أن يدركه قارئ الرواية.

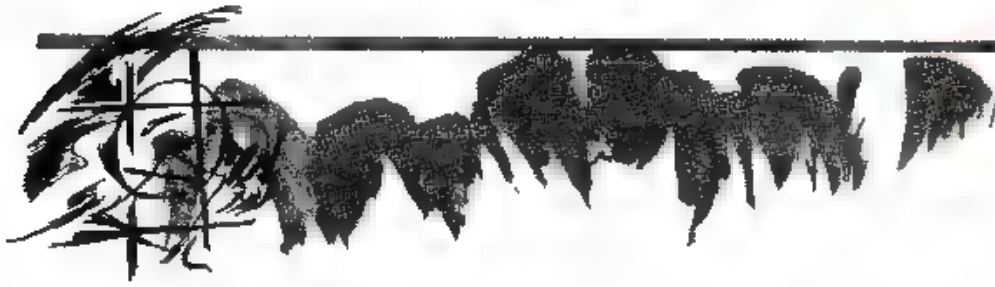
وعود على بدء ستلاحظ أن عبارة ابن عربي التي استهلينا البحث بها هي مكمّن الوجود وسر العالم؛ فلا مكان بلا اكتمال العنصر الأنثوي المستتب محلياً، ولا رواية دون حضوره، ولا مجال أن تكتب الرواية دون الوعي به، فالرواية عالم قد ينجزه كاتب غير محترف كما فعل صاحب «التوأمان»، أو يخقه مبدع قارب النضج كما فعل صاحب «فكرة».

لنكن «فكرة» العمل الروائي الذي يؤرخ لبداية التأسيس الروائي الذي نتطلع إليه بوصفه عالماً مكتملاً من الإبداع، ذلك العالم الذي لم يتجاهل دور الأنثى بوصفها شريكة في الحضور وفاعلة فيه، ولم يستعز دورها من بينات قريبة كمصر، أو بعيدة عنا كالهند أو فرنسا! استحضرت «فكرة» المرأة بصورتها الاستثنائية؛ فهي محبة من فتيات مكة، وهي عربية بوعيها التراثي الشمولي، وهي كونية بوصفها مناسطاً لتلقي النظريات والفلسفات العالمية.

إن رسم الرواية للامح هذه الشخصية الأنثوية بهذا التكثيف، لا يمثل سوى إيمان عميق من الروائي بأهمية هذا الدور، واقتناع بدور الجنس الروائي الأهم في إبراز الأنثى المحلية بصورة تباينت عن غيرها من الأعمال السابقة، واجتياز مسألة تأثير المجتمع وسلطوته على الأجناس الأدبية، ومن خلال تحقق ذلك في هذا العمل الروائي فإن من المنصف أن يعد البداية الحقيقية الواعية لرواية السعودية. فلنكن (فكرة) منطلقاً لوعينا وامتداداً لما أراد كاتبها أن يعبر عنه، ولنكن وعياً شمولياً بما نحتاجه وترك ما لا نحتاجه! ولنحها حق الحضور بإنصافها شخصية ورواية.

## الهوامش

- (1) منصور الحازمي، القصة في الأدب السعودي الحديث، ص 36.
- (2) سلطان القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية شأنها ونظورها، ص 22.
- (3) حسن حجاب الحازمي، النطل في الرواية السعودية، ص 13.
- (4) السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، ص ص 9، 34، 35.
- (5) عبدالعزيز السبيل، «بدء الرواية المحيية بين التوأمين» و«الانتقام الطلحي» الجريدة الثقافية عدد 14، 2019، 5 1424هـ.
- (6) منصور الحازمي، ص 42.
- (7) السيد ديب، ص 40.
- (8) السابو، ص 41.



## الشرع والشعر

أدونيس

سورية

١ -

كيف أحرر الشعرى من الشرع ، والجمال من الأخلاقى - المؤسس : هذا السؤال ، مقترناً بسؤال لـ أبعد : لماذا تُعبرُ ثقافتنا على أن تُسرع «المانعة» - «الما قبل» ، وعلى أن تفسر الأول ونقومه ، انطلاقاً من الثانى ؟ ذلك ، ما شغلنى ، مد بدايات الكتابة . ولعلّه مرض نفسه على : بإحاج ، نتيجة لشأتى في مناخ تربوى وثقافى دينى غير أننى أقدر ، الآن ، في ضوء المسافة الزمنية والنسبية التى تفصلنى عن هذا المناخ ، أن أعترف بأن أبى ، رغم أنه هو الذى قوّسنى القرآن ، واللغة العربية ، والشعر العربى ، في طفولتى ، كان ظلاً جليلاً في هذا المناخ : كان ، من جهة ، صديقاً أكثر منه سلطة أبوية ، وكان ، من جهة ثانية ، مشكوكاً بلطف التصوف ونعمته . بتلك الغبطة التى تحرر الإنسان من داخل ، وتجهل منه ينبوع محبة وتسامح وحرية . وفى هذا كان أبى الحسيرة التحررية الأولى في مسار فكرى وعمل . كان ضوئى الأول .

غير أن هذا حالة خاصة . فللمناخ الثقافى العام الذى نشأت فيه هو ، أساسياً ، مناخ منيع ومحرم . «اللاء» هى القوس لاكثر حصوراً في أفق الفكر والعمل والخيال بين «لا» و«نعم» ، بين : «هذا شر» ، و«هذا خير» ، بين «العلل هذا» و«لا تفعل ذلك» ، مرسوم سلفاً ، ومعاره جاهز سلفاً : شرعى دينى .

ومنذ أن يجاوز العرب سن الطفولة ، ويبدأ بمواجهة الحياة ، يواجه سلطة «اللاء» وهى سلطة كلية الحضور . لا تفتح له مجال الفكر والممارسة ، إلا مشروهاً ، ومقبداً ، وصمن نطاني محدد يلعب العالم الداخل كله .

والكتابة هي ، أولاً ، هذا العالم الداخلي - المكبوت ، الغامض ، الغني الواسع ، اللأهائي . إنها تحديدًا - في أعماق دلالاتها ، تحرر من العالم الخارجي - المؤسسي ، المتدل ، المكرر ، الفقير ، المحدود

هكذا ، منذ بدأت الكتابة ، وجدته أطيع حوافزي الداخلية ، مُعتقًا بما أشعر أنه «بأمر» من «خارج» أي كان ، أو يجذ لي فجائي ، ومُأدبتي . ووجدته اعمل على أن يكون كل ما هو خارج جسدي وتجريبي ميدان فزس وتخصيص واختيار ، وعلى أن اخترقه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتي وتطلعاتي . وهكذا وجدته أفكر وأكتب ، تلقائيًا ، ضد ثقافتي الموروثة ، صرّت أرى في كل «شيء» أو «أمر» من خارج ، رقابةً عليّ ، بل صرّت أرى فيه ، عفاً ، وقصماً ، وإرهاباً . هكذا بدأت أصبح «أباً» لنفسي ، وهذا بما أتأخ لي ، نفسياً ، أن تكون ذاتي ، في أيّ ، ملاكي المخرب ، وملاكي البناء الرائي .

## ٢ -

في اتمارسة ، بدأ يتكشف في المول التربوي - الثقافي السائد في وسطى الاجتماعي ، في سوربة (وتلك هي الحال في المجتمع العربي كله قديلاً أو كثيراً) بنشأ نمرد مشطور الشخصية «ثقافته» شيء ، و«حياته» شيء آخر . في الأول ، محاصر لا يقسو أن يفكر إلا مربوطاً بجمل من خارج ، أو من على . وفي الثانية ، يواحه ما لا يقدر أن يواحه حقاً إلا بالمعامرة ، والبحث ، والاعتماد على عناصر وقوى لا توفرها له «ثقافته» . من الناحية الأولى ، يعيش في سجن ومن الناحية الثانية يعيش في عصاة أشبه بفراغ الصحراء . إنه انشطار يقوده بالضرورة الغالة ، الموضوعية ، إلى الحيلة : بمثال على «ثقافته» لكن «حياة» أو بمثال على نفسه ، لكن يساير «ثقافته» . يكتشف ، في الحالتين ، أنه غير موجود إلا شكلياً ، بالاسم .

تلك هي ، في ما يبدو لي ، النواة الأساسية لازمة الفرد في المجتمع العربي . إنها لزمة «ثقافية» . وحين أقول «ثقافية» أشير ، بذات ، إلى ، ما يعطى له «الثقافة» العربي مُركزة ، وبنية - معنى «الدين» ، كما يفهم ، وكما يُمارس ، عملياً ، أي الدين - المؤسس .

وتلك هي النتيجة : هناك «دين» لا «دين» وهناك «تميش» لا «حياة» بعبارة ثانية تحوّل «الدين» في الممارسة ، وفي النظر أيضاً ، إلى إيديولوجية ، إلى آلة للسيطرة : آلة سياسية ، في المقام الأول . وها هم الأفراد الذين يشكلون المجتمع العربي اليوم قلياً نجد أحداً يقتنق الدين ، حقاً . وقلنا نجد أحداً يحيا ، حقاً . يكاد الإنسان في هذا المجتمع أن يتحوّل إلى رقم ، ويكاد الدين - المؤسس (السياسي) أن يتحوّل إلى منظومة ذهنية إلكترونية . هكذا ينهار «الشخصي» وينهار «الحياة» ، وينهار «الدين» .

وما يكون الشخص الذي لا يستطيع أن يفكر كما تلهمه أعماقه وتجربته ، ولا أن يجها كما تقتضي حياته  
النفسية والجسدية ، ولا أن يكتب كما يرى ويشعر ويعلم ، ولا أن يحب كما يدعو جسده وقلبه ؟ ألن يكون هذا  
الشخص هيكلًا حاليًا يمثل بقش الألفاظ ؟

### ٣ -

كيف تنفل تحررك الدأخل ، أو بعبارة أكثر دقة : كيف تفصح عن وعيك بأنك تحررت ، من داخل ،  
كيف تنقله إلى الخارج ، إلى الآخر - القارىء ؟

هذا الخارج الذى تنم فيه القراءة هو ، عميقاً ، «دينى» ، «سياسى» أو لقن : إنه بنية ثقافية - «الدينى»  
فيها هو «المعنى» غالباً ، و«السياسى» فيها هو «الصورة» . وأحياناً يأخذ «السياسى» مكان «الدينى» - رقابة ،  
وتجريباً ، و«تحليلاً» لا يكون «المشرع» وحسب ، بل الشرطى الذى «ييمن» على الأرض ، «دفاعاً» عن  
السماء ، وحفاظاً عليها . «نكأى» من «يتدب» (من يوافقه ويتعرب إليه) ، و«يعاقب» من «يكفر» (من يخالفه  
ويتبعد عنه) .

وهو يعزّر سلطته هذه (ووي بظن أنه يسزعها أدبياً) ، بالاعتماد على «أضار محاربين» يختارهم بين  
«الكتاب» - «شعراء» ، و«مفكرين» ، و«روائيين» - إبح ، يستنصرون الشرطة ، فيقرأون لهم ، ويدلوهم  
على الأفكار «لهدامة» ، والقصائد «الخطيرة» ، والكتابة «المخرجة»

### ٤ -

لا أزال (شان خرين غيرى) «مغرباً» و«هدساً» في نظر هذه السلطة وهأنصارها أولئك المحاربين  
الأشداء . ولا تزال كتاباتى (شان كتابات آخريين غيرى) تُمنع في معظم البلدان العربية - وليس غرباً ، في صوء  
ما تقدم ، ألا يكون هذا المنع قد شكّل قضية ، أو أزمة «صميرية» في الممارسة الكتابية - عند الكتاب العرب ،  
أو حتى عند المؤسسات التى يعنى بحقوق الإنسان العربى ، كأن منع الكتاب والرقابة ، أمر طبعى في المجتمع  
العربى ، كمثّل الهواء والماء . أو كأنه أمر لا يستحق العناية ، أو الاهتمام . حتى أولئك الذين انتقدوا المنع  
والرقابة ، ودافعوا عني وعن غيرى (وهم قلة في جميع الأحوال ، وأن شخصياً ، مدين لهم ، بالشكر والتحية) ، -  
أقول حتى هؤلاء دافعوا من فوق ، من أعلى - تركوه يتكلم ، مع اننا نخالفه . كأن دماهم هبة ، أو صدقة . لم  
يكن دماغ من يعترف بأن الآخر ليس له وحسب ، الحق بالإنصاح عن رأيه ، مهما كان ، بل إن رأيه هو نفسه  
حق . بوصفه تعبيراً فنياً عن الذات ، وبأن منع الكتاب ليس عدواناً ، على حق الكاتب وحده ، وإنما هو كذلك

عدوان على حق القارئ - على حق الكتاب والقراءة ، وحقوق المجتمع كله . خصوصاً أن القراءة الحرة هي التي تخلق الثقافة وأن المجتمع الذي يُحال بينه وبين هذه القراءة الحرة ، يُحال بينه وبين حريته ، وتقدمه ، وتفتحته ، ووجوده نفسه - لأن مجتمعاً بلا قراء ، حرة ، هو مجتمع بلا مستقبل .

— ٥ —

بأى حق ، واستناداً إلى أى معيار ، أو أية حجة قانونية تُجرّم قسيدة تنهض أساساً على المحيلة ؟ كيف تقاس «المدونة الشعرية» على «المدونة القانونية» ؟ وكيف تُخصّص الأولى للثانية ؟ كيف نجعل «الشرعة الحقوقية» معياراً يحكم به على «الشرعة الشعرية» ؟

ومن القارئ الجدير بأن يكون «الحكم» ؟ وما الحفظ الفاصل بين ما يجب أن يكتب ، وما لا يجب أن يكتب ؟ وكيف نحدد هذا «الوجوب» في الشعر ؟ ما لا يمكن تحديده ؟ ما «الخبر» في الكتابة ، وما «الشر» وهل يتغيران ، إذا تغيرت الأنظمة ؟ أم أن «الشر» هنا ، قد يكون «خبر» هناك ، أو العكس ، وحينئذ كيف تكون الكتابة ؟

وإذا كنا لا ننظر إلى الشعر ، والعن ، والكتابة بمثابة ، إلا بين «الشر» - فإن الكتابة ضد الاضطهاد ، مثلاً ، مستغفرت اعتداء على الاضطهاد ، وسيعذ الكلام على الحرية جريمة تُرتكب في «حق» الرقابة والمراقبين !

— ٦ —

والأكثر ، فاجعة وقرلاً وغبثاً ، في هذا كله ، هو تلك الرقابة الأخرى ، الرقابة ، التي يمارسها الكاتب نفسه . إنها الرقابة التي يملها الولاء أو الانتباه ، مما يتصل ، بالعمل والأخبار ، بالطائفة والقبيلة . أعرف كتاباً يكونون عن الآخرين الذين يختلفون معهم آراء مسبقة لا يغيرونها ولا يترجحون عنها . أعرف كتاباً لا يزالون يتهمون ، بانتماهم الإيديولوجي ، مع أنهم غخلوا عنه منذ أكثر من ربع قرن . وأعرف كتاباً يرقصون ، بشكل أو آخر ، لمجرد أنهم ولدوا في طائفة معينة . وأعرف كتاباً يدانسون لأنهم يقرءون بآراء لا تتطابق مع آراء «الحصاعة» أو مع الآراء السائدة . وأعرف كتاباً لا يريدون أن يسمعوها أى سوء عن وسطهم الاجتماعي - الثقافي ، مع أنه يؤدّ للساوئ من كل نوع .

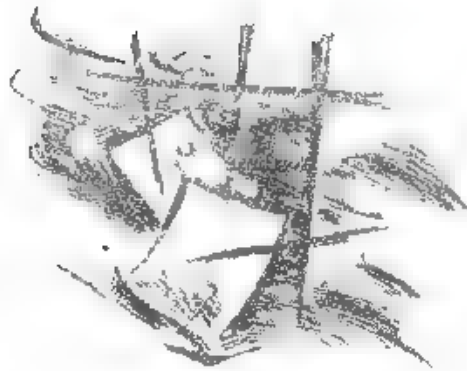
وأعرف كتاباً عمسوا ، هم أنفسهم ، وقياد . وبعضهم لا يزال يمارس هذا العمل في أكثر من نظام عربي . وبين هؤلاء ، الذين يتخذون من الرقابة وظيفة يعيشون بها ومنها ، من يتهم كتاباً آخرين بالحياتة - لمجرد كتابتهم بطرق مختلفة وفي أفق آخر ، ويمجدون عليهم بالتهم : تضييق الأمة ، وهدم تراثها ، وانتهاك القيم الخالدة .

والشعبوية والغزو الاستعماري من داخل . إلخ . يكاد جسد الكتابة العربية نفسه أن يتبدل تحشواً بالشياطين ، وهل شفاً للجحيم . عندما ننظر إليه بمنظار هؤلاء الكتاب الرقباء . بن ، كأن للكتابة في المجتمع العربي أجدية أخرى : القمع ، التشهير ، السجن ، النبذ والنفي وأحياناً القتل ، وكان وسائل النشر العربية مليئة بالوصاصم والخناجر امتلاءها بالخبر والحرف .

- ٧ -

لا يمكن الشعر أن يقبل ، اليوم ، من كل ما هو عربي غير الأرض بوصفها مادة . أمّا ، ويوصفها طبيعة ، ويوصفها فضاء حضارياً ، وغير اللغة العربية وغير آلام البشر وتعلماتهم الإنسانية العميقة . لا يمكن الشعر إلا أن يكون خارج البنى الاجتماعية - الثقافية - السياسية السائدة في المجتمع العربي ، لا يمكن إلا أن يكون رفضاً لهذه البنى . ولن يكون هذا الرفض شعرياً ، إلا بقدر ، ما يكون جثرياً وشابلاً . وإذا أصبح الكلام على جمالية شعرية عربية ، اليوم ، فإنها جمالية رمزية وهم ، بلغة التبريل الخلاق هاتين العباوتين ، أو لا شيء .

حقاً الشعر والكتابة بعامّة ، اليوم ، خطر !  
فليردّ كل مدح : أنّها الخطر ، أعطى اسمك .



غيفيك - أدونيس

## الشعر، التقدم، الحداثة\*

أدونيس: هل تعتقد حقاً بوجود تقدم في الشعر؟

غيفيك: يجدر هنا أن نتميز عدداً من الأشياء هناك بالتأكيد تقدّم تقني. وكذلك تقدم الحياة، فلولا التقدم لكنت قد مُتُّ مد إصانني بالرائدة اللّودية. هذا النوع من التّقدم حقيقة لا جدال فيها. لا أدري إذا كان هناك تقدم أخلاقي. لست متأكداً من ذلك. في الشعر ليس هناك تقدم. التقدم موجود في ميدان التجربة أما الموضوعات فهي أقلّ محدودية. لقد فتح بودلير في ميدان التجربة الشعرية آفاقاً وخاصة في الجانب الأخلاقي. أما تأثيرات رامبو فتركز على الجانب الشعوري. لا يمكننا أن نقول بوجود تقدم في النوعية أو الكثافة. إن ما نكتبه اليوم ليس أجمل مما كتبت الأناجيل والكتب القديمة.

أدونيس: هل تعتقد إذن بوجود تعارض بين الشعر والتقدم. التقدم التقني بشكل خاص؟

غيفيك: لا أعتقد ذلك. ليس هناك تعارض بين الشعر والتقدم. من المؤسف أنّ ثمة انفصلاً بين الشعر من جهة والعلم من جهة أخرى. وأنا شخصياً أرى أنّ الفترة الرائعة في تاريخ الشعر هي فترة ما قبل سقراط حيث كان الشعراء، في آن واحد، مفكرين وعلماء، وما زلت أحلم باندماج جديد— وهو فعلاً سيظلّ مجرد حلم— بالنظر الى تطور العلوم وتمحصها اليوم. إنني أرثي لهذا الفصل بين الشعر

حوار بين الشاعر الفرنسي غيفيك Guillevic وأدونيس، نقله إلى العربية وأعدّه للشعر شوقي عبد الأمير.

والعلم وأرى أنه إذا لم تكن هناك أية وسيلة لإعادة ربط الشعر بالعلم، فهناك على الأقل طريقة يمكننا بواسطتها الاستفادة من نوع من العلوم في إغناء الشعر. فأنا أعتقد أن شاعراً اليوم لا يمكن أن ينكر أينشتاين. قد لا يفهم أينشتاين تماماً كما يفهمه العلماء والمتخصصون ولكنه يستطيع الاستفادة على الأقل من مقولته بأن المادة طاقة. إذن لا يوجد تعارض بين الشعر والعلم. والصعوبة الموحدة ليست بسبب العلاقة مع العلم، بل مع التكنولوجيا. لقد أصبح أمراً واقعاً أن أي تطور في التكنولوجيا يصحبه انحدار في مستوى الشعر، ترافقه قلّة إهتمام الناس بالشعر. ولكنني لا أجد هذه الحالة حاسمة يجب الانصياع لها.

أدونيس: هي أيضاً ظاهرة سطحية..

غيفيلك: إنها فعلاً سطحية يؤخذ الناس عادةً بحياتهم الحديدية ويتعدون عن جوهر ما يربطهم بالأشياء وهكذا يواصلون حياتهم في مدن مصنعة.

أدونيس: ولكن يبقى الشعر حاجة

غيفيلك: إنهم يجدون الشعر خارج القصيدة.. ففي فرنسا مثلاً أصبح من الواضح أن الناس وجدوا الشعر في الأغنية. يمكنهم أيضاً أن يجدوا الشعر في السينما وهكذا فهم يخصصون الوقت الأقل لقراءة القصائد. قد يكون الشعر هو الآخر مخطئاً بمعنى ما.. بسبب انفلاجه أكثر فأكثر على نفسه. إننا نلاحظ أيضاً أن قصائد الحب تؤثر في الناس أكثر من القصائد التي تركز على محور اللغة. هذا التحيل قد يقودنا إلى حلقة مفرغة، لأننا يمكن أن نرى أنه نتيجة لموقف الناس هذا فإن عدداً من الشعراء يضطرون لأن يصبحوا مواطني دولة، وهكذا يكتبون شعر الموظفين وبالتالي ينتهون إلى كتابة شعر ذاتي خاص بهم وينغلقون بدورهم عن الناس. إن هذه الصفة تنطبق على الوضع في فرنسا بشكل خاص، ولا تصح في بلدان أخرى، فلو أخذنا بلداً سلافياً كالاتحاد السوفياتي ليس متأخراً في الجانب التكنولوجي كما هي الحال في هنغاريا فإن الشعر في هذه البلدان يقرأه الناس. لقد رأيت في جورجيا وبودابست سائقي توكسي يقرأون الشعر في انتظار الزبائن، لن يحصل مثل هذا قط في باريس.

أدونيس : يبدو لي أن الفرق بين الشعر العربي والشعر الغربي هو أن الشعر الغربي نوع من الخطابة أو الحديث أما الشعر العربي فهو بالأحرى تصوير..

غيفيك : إن الشعر الغربي والفرنسي بشكل خاص — أكثر من الألماني مثلاً — هو نوع من الخطابة والحديث Discours وهو أيضاً شعر صالونات ومحافل . لم يُسهم الشعر الفرنسي كثيراً في الحياة العامة والحياة الاجتماعية ولم يكن قط أداة تعبير عن النضال . في فرنسا تتغلب الأعنية في هذه الميادين على الشعر دائماً .

أدونيس : وهل هذا النقص في الشعر الفرنسي أم في المجتمع ؟

غيفيك : يأتي هذا النقص من المجتمع ، من الناس أنفسهم الذين لا يشعرون بالحاجة إلى الشعر هناك شعوب لا تشعر كثيراً بمثل هذه الحاجة . إنني أرى — وربما مجرد انطباع — أن الشعوب اللاتينية تحتاج إلى شعر بشكل أقل من الشعوب الأخرى كالعربية والأفريقية على سبيل المثال . وهي تحب الخطابة بشكل أكبر . وقد تأثر بهذه الصفة حتى أسلافنا من المستعبيين فقد أخذوها عن اللاتينيين . في السابق كان هناك شعر بريتاني سلتي كبير [ الشاعر من أصل بريتاني في شمال فرنسا ] وبعد مشاركة بريتانيا في الحياة الفرنسية تأثرت بهذا الواقع اللاتيني .

أدونيس : أعتقد أنه لولا وجودك مع عدد قليل آخر من الشعراء الفرنسيين اليوم ، لأمكن القول إن الشعر الفرنسي لم يعد إلا نوعاً من التصنع أو من محاكاة التكنولوجيا الأميركية ، باللغة .

غيفيك : إن اللغة الفرنسية نفسها تساعد على ذلك ، لأنها لغة خطابة وتحليل . إن شعر الإثارة هو أقل ما نراه في الشعر الفرنسي ، وهو من أصعب نماذجه ، فغالبية الشعر الفرنسي تعبير عن الأفكار والأحاسيس ومن النادر أن تجد عنصر الإثارة فيه . أنت تجد ذلك مثلاً في شعر رامبو . إنني أحاول على الدوام نقل هذه الإثارة ولشدّ ما يزعجني أن أوصف — كما يفعل بعضهم — بأنّي شاعر فيلسوف ، لا تعجبني هذه الصفة لأنني لست كذلك على الإطلاق . إنني كائن أحاسيس وإثارات .

أدونيس : كل من يكره ، أو من يتساءل يسمّيه بعضهم فيلسوفاً .

غيفيك : في شعري يوجد بناء وهيكلي ، حتى في قصائدي الصغيرة يوجد شيء لا أسميه أفكاراً وإنما تفكيراً .

أدونيس: تحدثت في مجموعتك «كارناك» عن بحر يمتزج بالعدم. أجد هذا قريباً جداً من الحس الشرقي العربي، خاصة في الجانب الصوفي منه.

غيفيك: لم أكن أعرف ذلك ولم أقصده..

أدونيس: إنه يعطي لشعره صفة خاصة تميزه عن غالبية الشعر الفرنسي اليوم.

غيفيك: قالوا لي إنه يصعب حصر شعري تحت عمود الشعر الفرنسي وهذا يعني أن شعري قد ظل في أعماقه وجذوره سيّلتياً.

أدونيس: هناك أيضاً الجانب الصوفي

غيفيك: حسناً، بشرط أن نقرّ بأن هناك تصوّفاً دون إله.

أدونيس: التصوّف الروتي، هذا ما أعبه

غيفيك: تصوف يؤمن بتعدّد الآلهة. هناك إله في الشجر وفي منابع الماء.. الخ.

أدونيس: تتحدث كذلك عن المقدس وهذا يذكرني بالتصوف العربي، أيضاً.

غيفيك: أحقاً ذلك... يهمني ما تقول..

أدونيس: لكن المقدس عندك يأتي من أنك تعطي صفة المادية للمقدس..

غيفيك: لأنني أعطي المادة ليس فقط الروح التي تستحقها، إنما الروح التي تحتوي عليها..

أدونيس: صحيح، ولكن التصوف عندنا يأتي من إعطاء المادة صفة القدسية أي باتجاه معاكس لما يحصل عندك، وأنا أجد أن هذا يتعارض نوعاً ما مع الماركسية..

غيفيك: لا... إن الماركسية هي مادية دياكتيكية. إذن هي مادية. وبما أن هناك الديالكتيك فإن المادة تفرز الفكر الذي يحقق المادة. هناك وحدة عميقة في الماركسية بين المادة والتفكير. أعتقد أنني في شعري أعيد إلى المادة التفكير الذي تحتويه في جوهرها. وهي تحتوي على الإنسان فهو الآخر من مادة أيضاً.

أدونيس: ولكن الماركسية تنزع القدسية عن المادة؟

غيفيك: لا الماركسية، بل نوع من الماركسية.

أدونيس : يشبه نوعاً من الدين دون طقوس ومقدمات...

غيفيك : هذه ماركسية علمانية، ومن وجهة نظري قد انتهت. لقد واكبت العلمانية في المجتمع ككل ودامت قرابة قرن وانتهت اليوم مع العلمانية نفسها. إني أعتقد أن الفشل الذي لحق بالماركسية اليوم ناتج في جانب كبير منه، من هذه النقطة. إن الماركسيين لم يأخذوا بعين الاعتبار، الحساسية وطابع الانفصال لدى الفرد وأدخلوا القوانين في كل الأشياء. إن علينا أن ندين فشل هؤلاء الناس إذا لم نرد أن نتحدث عن فشل الماركسية نفسها. إن هذا الفشل قائم بالتأكيد في الاتحاد السوفيتي، في طبيعة التفكير الماركسي نفسه، لأننا نرى اليوم إلى أي مدى وصلت حالة عدم التسامح da non tolérance هذه الحالة التي تشكل تناقضاً مع تفكير مؤسسي الماركسية ودعاتها.

أدونيس : الماركسية، كأي مذهب، تقدم نفسها على أنها جواب قاطع... أما الشعر فإنه في الغالب  
أسئلة

غيفيك : قلت، أكثر من مرة، في تحديدي لشعر إنه : جواب يتساءل.

أدونيس : كيف تضم العلاقة إذن بينك كشاعر وماركسي، بين السؤال والجواب؟

غيفيك : هذه مسألة ليست سهلة. وفيما يتعلق بي فإن للماركسية ميدانها. هي طريقة لتحليل الظواهر الاجتماعية ولا يجب أن ننشرها خارج هذه الحدود. إن الورقة في عصها لا تطلب من الماركسية معرفة كيف تنمو. وكذلك الشاعر. وفي الحدود التي يكون ضمنها الشاعر ماركسياً فهذا يعني أن له مطوراً معيناً للعالم وللمجتمع، من وجهة نظر مادية دياكتيكية طبعاً. وأنا كشاعر تخدمني الماركسية في شرح التطور الاجتماعي ومن خلاله أحاول فهم علاقتي بالأشياء وفهم الأشياء ذاتها. ولكن الماركسية لا علاقة لها بطريقة الكتابة. إن الماركسية التي تعدّ نفسها علماً لا يمكنها أن تدخل ميدان الشعر. هذا غير ممكن.

أعتقد أن الشاعر المثالي يكتب شعراً مختلفاً عن الشاعر المادي مثلاً. بالتأكيد إن شاعراً مثالياً مثل هيجو يختلف شعره عن رامبو الذي أراه شاعراً مادياً. هذا التباين لا يمنع أيضاً من أن يحتفظ شعرهما بأشياء مشتركة كالرغبة للتوحد بالكون.

أدونيس : تحدثنا قبل قليل عن التقدم والشعر. هل تعتقد، لمناسبة كلامك هذا، بوجود شعر رجعي؟  
 غيفليك : هناك شعر رجعي مهما كان موضوعه.

أدونيس : أعني هل يمكن المبدع أو الشاعر الكبير أن يكون رجعياً في شعره؟

غيفليك : لا يكون رجعياً في مؤلفاته الشعرية إنما في حياته. لا يكون كذلك كشاعر. كبودليير مثلاً وهنا تقع المعجزة عندما يمتنع بودليير عن الانسياق وراء ايديولوجيته فهو يكون بذلك شاعراً مفتوحاً لا أدري إذا كنا نستطيع أن نطلق عليه صفة تقدمي، بالتأكيد لا — ولكنه ليس رجعياً إنه يسير باتجاه الحرية والتحرر.

أدونيس : إذن يمكننا القول بأن الشعر العظيم لا يمكن أن يكون رجعياً في أي حال من الأحوال...

غيفليك : إنني اعتقد ذلك. لا أعرف أي مثال لشاعر كبير يمكن أن نصف شعره بأنه رجعي. هناك شاعر رجعي فرنسي وهو فرانسوا كوبيه ولكنه ليس شاعراً كبيراً.

أدونيس : الأميركيون يرون أوزابوند شاعراً رجعياً وهو شاعر كبير وكذلك إليوت بالإنكليزية.

غيفليك : لا أعرف بوند بشكل جيد. إن ما قرأت له من الترجمات لا يجعلني كثير الحماسة لشعره وكذلك إليوت.

أدونيس : بالنسبة للفرنسيين هل يمكننا أن نصف بول كلوديل بأنه رجعي وهو شاعر كبير؟

غيفليك : لقد كان كلوديل كشخص رجعياً. لكنه كان أقل رجعية في شعره. وأقل بكثير خاصة في قصيدته «فرلين». هو في مقولاته السياسية رجعي. لكنه يفلت من هذه الصفة بشاعريته.

أدونيس : انني أراك طفلاً دائماً في شرك.

غيفليك : هذا ما أرجوه..

أدونيس : لكن هذه الطمولة تظهر على مستوى الانطباع والروح الذي يطغى على شرك الذي يبدو على درجة عالية من التركيب والنقاء.

## غيفيك — أدونيس

**غيفيك :** أحاول تحقيق المعادلة بين الحساسية التي تبقى دائماً حساسية الطفل مع تكوين ثقافي ناضج. لا أعتقد أنني مثقف كبير ولكنني رجل بذكاء متوسط .  
**أدونيس :** أنت الطفل الذي يصنع خيوطاً من الحديد.

**غيفيك :** ان هذا تعريف للشاعر بشكل عام وهو تعريف رائع . يجب أن يعرف عمل خيوط الحديد من اللغة .

**أدونيس :** لكن ألا يمثل الطفل أيضاً جانب الذاكرة ، أي الماضي ؟

**غيفيك :** الماضي حاضر جداً عندي .

**أدونيس :** ولكن خيوط الحديد موجهة بالأحرى الى المستقبل

**غيفيك :** هذا هو التعارض القائم في القصيدة ، وهو الشيء الذي يجعل من القصيدة الناحية عملاً بادرأ ، لأن من الصعب الجمع بين عنوبة الطفل وتمكير الرجل الناضج . من هنا تأتي معجزة القصيدة نفسها والقصيدة الفرنسية بشكل خاص لأنني أعرف الألمانية وأجد أن من السهل كتابة القصيدة بالألمانية ، لأن هذه اللغة تمنح نفسها للقصيدة أما الفرنسية فهي على العكس تماماً . إنها لغة تحليل ، لغة خطابة وبهذا تأتي الصعوبة المضاعفة في جمعها مع عنوبة الطفل . ربما تفسر هذه الظاهرة أن القصيدة الفرنسية الناجحة هي التي انحازت في غاية الروعة كما هي الحال في قصائد لرامبو وبودلير . إنني أؤكد على الصعوبة الخاصة في كتابة الشعر بالفرنسية .

**أدونيس :** الى جانب طفولتك هذه أنت كثير الغضب والخوف .

**غيفيك :** غضبي متأثر من أمي . لأنها كانت جلاّدي . كانت لي أم طاغية ، وجدة غصبي جاءت من هذه الطغولة المرة . ثم ضد المجتمع اذا اردت أن أتحدث بعبارات أكثر تمشياً مع الزمّي وكذلك الخوف فهو مرتبط بهذه الذكرى . لقد كنت أحشى عقوبتها من القيام بأي فعل فقد كانت تبحث عن أي مبرر لمعاقبتي . ثم إنني ولدت في بلد يعيش الكثير من وقته مع الموتى . في التفكير السلبي لا يوجد انفصال واضح بين الحياة والموت ؛ فأنت تجد في روايات المعارك في الأدب السلبي أن الابطال يموتون وغالباً ما يعودون بعد الموت . هناك حضور دائم للروح الميت في بريتانيا Bretagne . هناك نوع من الخوف المفاجئ .

يضاف إلى هذه الأسباب كلها الفترة التي عشتها والتي كتبت فيها في الثلاثينات والأربعينات وهي فترة تصاعد النازية ، فترة الرعب الكبير . فقد أثرت على مجموعتي وأرض ماء- Terraque هكذا تجد أن هذا الخوف يأتي من عوامل تتعلق بحياتي الشخصية وبالمجتمع والعالم . كيف لا نخاف بعد احتراق الرايخستاغ ؟ بعد غزو تشيكوسلوفاكيا ؟ هذا كله لعب دوراً . لا يمكننا في عصر كمصرنا وبحياة كالتى عشت أن نخرج من دائرة الخوف .

أفونيس : بالرغم من كونك ديالكتيكياً فإن شعرك مركز بين الحاضر والماضي وليس بين الحاضر والمستقبل . أين هو الجانب الديالكتيكي ؟ ولم غياب المستقبل هذا ؟

غيفليك : انني اشعر بأن المستقبل حاضر جداً عندي . انني اعيش اللحظة ولا أعيش الماضي قطعاً . إن استعادة الماضي تزعجني ولا أحب هذا . لقد عشت حياة سيئة في الماضي ما عدا بعض ذكريات أحب . أعتقد أنني أحي في الغلب على أطراف المستقبل ولكن حساسيتي تتغذى على الماضي وخاصة على الطفولة . ان الشعراء وريماً حتى الفنانين يكتبون الكثير بذكريات الطفولة . أكتب حالياً سلسلة من القصائد حول ذكريات الطفولة . وأنا عندما أعود لطفولتي فأنا أعود لعلاقتها مع الطبيعة . السماء ، الينبوع ، الورقة ... الح ، الى حساسية الطفل وليس الى أخبار الماضي وكذلك هي الحال عندما أكتب قصائد يومية قصائد مثل قصائد الحرب كقصيدة « المجزرة » فأنا أكتبها بحساسية الطفل . فأنت تجد فيها ثورة الطفل وغضبه ورعبه . أما اذا اردت الحديث عن المستقبل فأنا لا أدري ما هو المستقبل ونحن نتحدث عنه بنوع من الاستلهام . على أي حال لا أعرف شيئاً عنه وفي الوقت الحاضر لا يبدو لي وريدياً جداً . ما زلت أحلم وأؤمن بوجود مجتمع إحتالي . ماذا تريد أن تقول أكثر من هذا . لقد قال ماركس في يوم ما ، ما معناه ، إن الذي يتصور صيغة للمجتمع المستقبل رجعي ، لأن الذي يتصور مثل هذه الصيغة فإنه سيقومها على أساس المجتمع إحتالي . إن ماركس نفسه لا يمكنه أن يتصور في زمنه المجتمع الذي نعيشه الآن . وهو على أي حال لم يحاول ذلك .

لقد قرأت اليوم نبأ علمياً جديداً يذكر أنه في المستقبل سوف نخفي هذه الساعات اليدوية كلها ، وتحل محلها أجهزة نقل الموجات الى أرقام . وهكذا فأننا

سنستلم الساعة عن طريق موجات الراديو وهذا يعيش كل الناس دقائق الرمن نفسها. من كان بإمكانه أن يتصور مثل هذا؟ انه لشيء مستحيل.. مرعب.

أدونيس: كأن الخوف عندك هو خوف الطفل وليس خوف الشاعر.

غيفيك: انني اليوم أقل خوفاً من السابق، خاصة في الأربعينات. مع تقادم العمر توصلت الى نوع من الطمأنينة. لا أعتقد أن هناك شاعراً بلا حنين الى الماضي. لست خائفاً من العمر. إنني أشيخ بشكل هادىء واعتبادي.. آلام في الظهر، في الساقين، إعياء وتهالك، لا يخيفني تداعي السنوات.

أدونيس: أشر بأنك تحس الموت دون أن تتحدث عنه بشكل مباشر.

غيفيك: هذا صحيح. الموت حاضر عندي وهذه طبيعة سلبية.

أدونيس: خاصة في شعرك لتعلق بالأرض. لقد رأيت في مكان ما أن ايريسين يون وافدهم في الجهة المواجهة للأرض ولا يقتحموها أمام البحر. عكس ما يحصل عندنا حيث الواجهة موجهة الى البحر.

غيفيك: ولكن البحر عندكم، ليس هو البحر في بورتانيا، بحركم هادىء بشكل عام وليس مجنوناً كالمحيط. لقد رأيت أمواجاً هائلة في المحيط لا يمكنك الاقتراب منها ولو على بعد عشرين أو أربعين متراً.

أدونيس: هناك علاقة أخرى عندنا فالولادة دائماً من الماء والموت في الأرض. الإنسان خلق من التراب ولكن في الماء.

غيفيك: لقد تحدثت في كتابي «الحياة شعراً» عن أبي الذي أمضى بداية شبابه بحاراً وقد انقطع عن البحر سنوات وعندما رآه وكان في الخمسين من عمره قال: أيها القدر... إن بحاراً قديماً يحمل هذا الحقد على البحر أمر يمكن أن نفسره بالخوف من المحيط.

إن البحر المتوسط لا يخيف مثل المحيط. هل رأيت أمواجاً يصل ارتفاعها الى عشرين متراً؟

أدونيس: هل هذا الخوف هو الذي يولد في شعرك حالة من تكرار الايقاعات، من الرنابة؟...

غيفيك: هذه حالة من التحمس والاصرار. وغالباً ما نحاول الإفلات منها في التنوع ولكن هذا مجرد شعور. لقد تبدلت مخاوفي مثلاً ولكن ما زالت عندي

الحالات نفسها التي كنت مأخوذاً بها في السابق، كحالة حبّ اللمس — صحيح أنني مثلاً فقدت حاسة الشم مؤحراً — ولكن يقال لي دائماً إنني أحب أن ألس النساء...

إنني أحاول الإفلات من حالات مكررة وعدم الانجرار إليها. الأشياء دائماً هي الأشياء ولكنها تؤخذ بصيغ مختلفة. أبي أرثعب عندما أقرأ شيئاً جديداً كتبته وأتذكر أنني قد قلته سابقاً. إنني أكتب منذ أكثر من نصف قرن وقد كتبت الكثير. أنت تعرف ما قال الرسام إنجلو: «يملك الآخرون مواهب تمكنهم من أن يصنعوا ما يريسون ولكنني أملك عبقرية وأفعل ما أستطيع فقط». معذرة لا أعتقد أنني عبقرى ولكن هناك شيء من الصحة بأن الشاعر الحقيقي هو الشاعر الحاسم. وهذا المعنى أجد مثلاً أن جاك كوكتو ليس شاعراً حقيقياً فهو يكتب ما يريد ولكن شاعراً مثل ريفيردي، هو شاعر حاسم. إنه حقيقي أكثر من كوكتو. هناك أمثلة أخرى إن شئت.

أدونيس: وكيف تفهم كلمة رامبو: يجب أن تكون حديثاً

غييفليك: أعتقد أنه محقّ ولكي لا أستطيع شرح ذلك بالضبط. أنا أيضاً أقول: يجب أن تكون حديثاً ولا أعرف كيف أحدد هذه الحداثة. قد تعني أنها القطيعة مع القديم والكتابة بشعرٍ آخر. وأنا أنظر إلى هذه القطعة بالقياس إلى شعر لامارتين الذي أحببته في زمن مضي. إنني ضد التواطؤ مع الغنائية بشكل صارم وهذا ما أسميه الحداثة. ضد التواطؤ وليس ضد الغنائية. بالنسبة لي يجب أن تظهر الغنائية لدى الشاعر رعباً عنه ولا يجب أن يطورها. ومن هنا فإن الشعر الرومانطيقى الفرنسى — وليس الألماني لأنه مختلف تماماً — هو شعر التواطؤ مع الغنائية. الحداثة إذن هي القطيعة مع الشاعرية في الشعر. لا أقول مع كيو بترك الشعر كلياً إلى النثرية لأن في هذا القول تواطؤاً مع النثر.

أدونيس: من وجهة نظرك يظل رامبو حديثاً بشكل أساسي.

غييفليك: رامبو يظل حديثاً. وأنا في نقاش دائم مع أصدقاء لي يجحدون في رامبو ضعفاً. أنا لا أجد ذلك.

أدونيس : عندما أقرأ رامبو اليوم كمربي أجد أشياء كثيرة ليست بالجديدة ، أشياء معروفة في أدبنا .  
 غيفيك : عندما أتحدث عن رامبو ، لا أتحدث عن « المركب السكران » فهذه  
 لا أعدها قصيدة حديثة ، ولا حتى عن « فصل في الجحيم » إنني أتحدث بالصبط عن  
 « الإشراقات » شعراً ونثراً . أي عن رامبو في سنوات العشرين .

أدونيس : يمكننا القول أن رامبو يظل حديثاً كموقع أما كبناء وشكل شعري فهذا أمر قابل للنقاش .  
 غيفيك : انه حديث كشكل شعري في قصائده الثرية . لقد كتب قصائد ثرية  
 حديثة جداً في البناء . ان قصائد النثر لبودلير ليست قصائد بل نوعٌ من السرد . رامبو  
 أكثر حداثة في الشكل . وقد كتب ايضاً قصائد موزونة وكانت هي الاخرى حديثة  
 جداً .

أدونيس : اذا أردنا أن نقيم مقارنة في موضوع الحدائق بين رامبو ومالارميه ...  
 غيفيك : أعتقد أن رامبو أكثر حداثة . أعتقد أن مالارميه كان أكثر انغماساً في  
 أشكال البناء الشعري القديمة ويمكنني حتى القول — وقد تكون بكتة — بأن  
 مالارميه ينتمي الى ما قبل بودلير .

أدونيس : إذن هو معيار الشكل الذي يحكم في وصف الشعر بالحدائق .. ولكن هناك قصائد ثرية  
 في قصائد تقليدية حتى عهد رامبو .

غيفيك : ولكن تبقى روح رامبو الخاصة .. في الواقع اذا كنا نغني بالشعر  
 الحديث أنه الشعر الذي يتضمن نقداً لنفسه كشعر ولاشكال الشعر الاخرى فإن  
 رامبو حديث هذا المعنى . ان قصيدة رامبو نقد لشعره وللشعر الآخر . لقد كانت  
 لهذا الفتى روح نقد عالية .

أدونيس : كانت كتابته اعادة تقييم مترابطة للشعر نفسه .

غيفيك : بالضبط . وهذه هي نقطة الضعف لدى بودلير الذي يُعدُّ شاعراً كبيراً  
 ولكنه لم يطرح السؤال حول الشكل واستمر بكتابة اشعار كلاسيكية في الوقت  
 الذي لم يكن مؤهلاً لذلك ولهذا فان قصائده مليئة بالضعف والمترابكات من  
 الصفات .

أدونيس : أير نصع نفسك بالنسبة لهذا الموقف النقدي في الشعر ، من إعادة التقييم المتواصلة هذه ؟  
غيفليك : بالنسبة لي ، كل قصائدي هي موقف نقدي . وأنا أنتقد ايضاً بمعنى أنني أحاول دائماً كتابة شيء مختلف ، ولكنني لا أستطيع ذلك . لقد حاولت مثلاً الكتابة بطريقة سان جون بيرس ولم أنجح في ذلك ، انني أحاول التنويع .

أدونيس : هل يمكنك نقد شعرك ؟

غيفليك : طبعاً إنني انظر اليه دائماً بعين الناقد . إن طريقي في إنهاء القصيدة هي في حد ذاتها نقد للقصيدة . فأنا أنهى القصيدة بشكل مفاجيء . وكأنني أقول لنفسي : كفى .

أدونيس : أنت تُنقح شعرك كثيراً . وهذا شكل من أشكال النقد

غيفليك : فعلاً به موقف نقدي . إني لا أعتقد بأنني أحررت أعمالاً كبيرة . إن الجانب النقدي يظهر بشكل أكثر وضوحاً خاصة عندما أصف نفسي بأنني حربي في القصيدة . حربي في استعمال اللغة . انني أحاول أن أصنع أشياء صلبة تقف على قدميها وليست مجرد مستلهم . أشياء هي حصيلة عمل في اللغة ، و«الالهام» بين قوسين .

أدونيس : قرأت لك : «ان لا المس إلا يديك ، شيء يحطمني» . وعدنا شاعر يقول ما معناه : يحطمني إذ ما لمست يداً أخرى غير يديك

غيفليك : أتحدث هنا عن حب في الطفولة . لم يكن بيننا أي علاقة جسدية ولم أقبل هذه البنت قط . لقد كانت العلاقة مركزة على الجانب الروحي ، وكان عمري ثلاثة عشر عاماً . لم أكن أفكر قط أن أنام معها وكنت ككل الأطفال في عمري أمارس العادة السرية ولا أفكر أن أنام معها . وكان يبدو لي بأنني لو لمستها لصُغت انه شكل تطبيقي للمقدس . المقدس هو الذي يصعقك ... تعريف جميل .

أدونيس : ترجمت شعراً كثيراً . ماذا قدمت لك هذه التجربة ؟

غيفليك : أعطتني مهارة أكبر في استعمال اللغة . إني أنصح كل الشعراء الشباب أن يترجموا . لأن الكتابة مهنة ايضاً وقد علمتني الترجمة الخروج من مفرداتي الخاصة لي . والترجمة تعطي نوعاً من الكفاءة العالية في اللغة ومن هنا تأتي

خطورتها ، لأن الكفاءة في استعمال اللغة ، يشكل خطورة للشاعر ، فعوضاً أن ترتعش أمام لغتك تصبح تعمل بها كالنجار . لقد اطلعت من خلال الترجمة أيضاً على الشعر الهنغاري والبرتغالي والالمانى والروسي لا أتكلم بكل هذه اللغات ، ولكنني أترجم عنها بالتعاون مع اشخاص يجيدون هذه اللغات .

أدونيس : ترد غالباً كلمة شاعر كبير . ماذا تريد من الشاعر حتى يكون كبيراً ؟

غيفيك : أتردد دائماً في وصف شاعر بأنه كبير . ولهذا فأنا لا أسعملها الا بالنسبة للشعراء الميتين والذين تركوا تأثيراً كبيراً بعدهم . أي أن رامبو وبودلير شاعران كبيران . إن رامبو كان صدمة في الشعر العالمي أجمع ، كما هي الحال بالنسبة لهوميروس وشكسبير . من منا لم يرتجف أمام شكسبير ؟ الشاعر الكبير بالنسبة لي يقع ضمن هذا المفهوم . أما أن نقول عن شاعر حتى معاصر إنه شاعر كبير فذلك يعني أننا نعتقد أن تأثيره سيكون كبيراً . ولهذا فأنا أفصل كلمة ، « شاعر حقيقي » أو « شاعر جيد » وليس هذا بالقليل . عندما يقال لي إنني شاعر حقيقي فلنني أسر .

أدونيس . شاعر حقيقي ، حتى تقوفاً ، وماذا تقني بها ؟

غيفيك : لأنني أعتقد أن ثمة بين من يكتبون الشعر ، الشعراء وغير الشعراء . لا بد من موهبة خاصة . إن من لا يملك هذه الموهبة يستطيع أن يكتب وهناك أمثلة كثيرة لمن يكتبون وليسوا بشعراء . عندما أقول إن ميشو شاعر كبير مثلاً لأنني أعتقد بأن تأثيره سيكون مهماً .

أدونيس : ولكن مجموعته الاخيرة رديئة ...

غيفيك : صحيح ، ان مجموعته الاخيرة ليست شعراً وهي منخفضة المستوى عن مجمل كتاباته . إنها نوع من الأخلاق ولا حتى الأخلاق بل الاخلاقية وهذا أتذكر كلمة بيتشه : « ستموت الاخلاق يوماً لأخلاقيتها » . فلنا يمكن أن نصف كتابات رامبو وبودلير بالاخلاق ولكن كتاب ميشو الاخير « أعمدة الاركان » نوع من الاخلاقيات . وهو كما تقول ، كتاب سيء . إنني أتحدث عن ميشو الشاعر .

أدونيس : هل يمكنك أن تقول لنا من هي عائلتك من الشعراء

غيفيك : الشعراء ما قبل سقراط . ثم دوبليه في القرن السادس عشر — أذكر

لك بعض الاسماء وتيوفيل في القرن السابع عشر ولافونتين الذي أحترمه واحبه كثيراً وفي القرن الثامن عشر لا يوجد شعراء جيدون يكتبون بالموزون. يوجد شعر نثري كالكونت بيرو. وفي القرن التاسع عشر جيرارد دو نرفال وشعراء آخر القرن كبودلير، رامبو ومالارمه وكورييه وفي المحدثين كلوديل، ريفيردي وايلوار. طبعاً هذا بصدد الشعر الفرنسي.

أدونيس : والشعراء اليوم ؟

غيفيك : إنني أتردد بشأن المحدثين جداً. اما أذكر لك اسم صديقي جان فولان الذي مات قبل عشر سنوات. إنني أعده شاعراً مهماً. ولأنني بثقافة مزدوجة مع الألمانية فإن الشعر الألماني قد اثر عني كثيراً. إنني أحب مثلاً الشاعر تراكل وقد ترجمت له مؤخراً خمس عشرة قصيدة.

أدونيس : ما رأيك بأحر ترجمة تراكل صديقتي عن دار الجمل ؟

غيفيك : ترجمة سيئة لأن اللغة فيها وفيّة جداً للنص وملتزمة به.

## الشعر الجاهلي بين القبليّة والفردية بقلم الدكتور يوسف فليفل

فكلاهما «جندى» عامل في «جيشها» ، يشارك في الهجوم والدفاع ، «وجرح الأسان كجرح اليد» ، كما يقول شاعر القديم . ومن هنا لم يكن يعدل فرجة القبيلة بشاعرها إلا فرحتها «بقلام يولد» ، أو فرس «تنتج» — على حد عبارة ابن رشيقي أيضاً — لأنها يكونان فارس القبيلة المنشود، وبطلها المنتظر .

ومن هنا — أيضاً — كان من أرفع القاب التمجيد ، وأسمى أوسمة الشرف التي يضيفها المجتمع الجاهلي على أحده أفرادها أن ينعته بأنه «شاعر فارس» .

وكان من نتيجة هذا «العقد الاجتماعي» بين الشاعر وقبيلته أن قام بينهما «عقد فني» يفرض على الشاعر ألا يتحدث عن نفسه ، وإنما يتحدث عن قبيلته ، أو — بمباراة أخرى — يحمل لسانه لساناً لقبيلته ومن شعره صحيفة لها ، وفي مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب «شاعرها» ، فتتحمس لشعره ، وتتعصب له ، وتحرس على حفظه وروايته وإداعته في كل مقام ، بل لقد تصل فتنة القبيلة بشعرها وشعره إلى درجة تصبح معها موضوعاً لسخرية القبائل وتهكمها ، كما عبرت تغلب فتش بشعرها عمرو بن كلثوم ومعلقته المشهورة .

وكانت النتيجة الفنية لهذا «العقد الفني» أن أصبح الشاعر معبراً عن عواطف قبيلته ورغباتها واتجاهاتها قبل أن يكون معبراً عن عواطفه أو رغباته أو اتجاهاته الشخصية ، وأصبح ضمير الجماعة «نحن» أداة التعبير

لم يكن الشعراء في العصر الجاهلي إلا أفراداً من ذلك المجتمع الذي كان يؤمن بالعصبية القتلية إيماناً جعل منها الأساس الذي يقوم عليه المجتمع الجاهلي ، ومجوراً تدور حوله أوضاعه وتقاليده وتنظمه الاجتماعية . عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم ، وأن يثقوا عليها فهم ، فهم دائماً «محشون تحت السلاح» ، عليهم أن يؤدوا «ضريبة» القبيلة لإشادة بحماسها ، وتنوياً بشأنها ، واختياراً بأعجادها ، ثم حطاً من شأن أعدائها ، وهجاء لهم ، وإعلاناً لخازيهم في المخافل وبين القبائل .

ومن هنا كانت منزلة الشاعر الجاهلي في مجتمعه منزلة رفيعة ، وقيمتها لها قيمة كبيرة ، تصورها تلك الفرحة التي كانت تموج بها نفوس أبناء القبيلة إذا نفع من بينهم شاعر ، فكانوا يتحدثون من هذه المناسبة عيداً يحتفلون به ، تعد في الولائم ، وتقام حفلات الغناء والرقص والموسيقى ، ويهني بعض أفراد القبيلة بعضاً ، وتفد عيهم وفود القبائل الأخرى تهنيهم ، أو — كما يقول ابن رشيقي في العدة — «كانت القبيلة من العرب إذا نفع فيها شاعر أنت القبائل فهنتها» ، وصنعت الأطعمة ، واحتجم النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشرون الرجال والولدان ، لأنه حماية لأحضرهم ، وذبح عن أحسابهم ، وتخليد لآثارهم ، وإشادة بذكورهم .

ولواقع أن منزلة الشاعر في قبيلته لم تكن ثقل عن منزلة أمارس فيها ، فقد كان كلاهما ضرورياً لها ،

بدلاً من ضمير الفرد « أنا » ، وأضحت ألوانه التي يرمي بها « لوحاته » الفنية مشتقة من قبيلته لا من نفسه ، أو — بعبارة أخرى — صارت « صناديق أصباغه » مستعارة من قبيلته لا صادرة عن نفسه ، و « ريشته » التي يلون بها ليست خاصة به ، ولكنها ملك لأفراد قبيلته جميعاً : فهو حين يفتخر ، يفتخر بقيبيلته ، فيذكر امتيازها العنصري ، وشرف نسبها وحسبها ، وأصالة ماضيها ، وكرم مجارها ، ويشيد بمكانتها بين القبائل ، وحرصها على اجتناب الذمام ، وعسكها بالمثل العليا التي يقدسها مجتمعه : المروءة والنجدة والشجاعة والكرم والفصاحة وما إلى ذلك .

وهو في أثناء هذا كله ينسى نفسه ، ولا يفكر في أن يصدر عنها ، وإنما كل همه أن تكون قبيلته ماثلة أمامه ، يصدر عنها ، ويشقى معانيه منها . وحتى إذا اقتضت مجالات القول ، وفنون التعبير ، أن يذكر نفسه ليفتخر بها ، فإنه يفتخر بها من حيث هو فرداً من جماعة يعود عليها كل ما يذكره عن نفسه ، فهو لا يذكر شيئاً ليعلن أنه متفرد به بين قومه ، وإنما ليعلن أنه صورة من جماعته أو مثل لها ، فالغاية هنا قبليّة وإن تكن الوسيلة فردية .

وشاعر القبيلة يسير دائماً في ركابها ، ويشد نفسه وفنه إلى عجلتها ، ويربطهما بأحداثها ، فهو يدافع عنها ، ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمنازعة ، وهو يحسد للقتال إذا ما دعا داعي الحرب ، ويسجل انتصاراتها في شعره إذا انتصرت ، ويهون عليها الهزيمة ، ويهينها لمعركة الثأر ، إذا انهزمت ، ويرثي قتلاها ، ويمجد أبطالها بعد القتال ، ويهجو أعداءها ، ويعيرهم الهزيمة إذا هزموا ، أو يتوعدهم ويهددهم إذا نصروا . وهكذا يتقل الشعر مع قبيلته في مواكبها التاريخية مسجلاً كل أحداثها ، تماماً كما يفعل المؤرخ ، حتى أصبح الشعر الجاهلي — بحق — ديوان العرب ، ومصدرها من مصادر تاريخهم .

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسألة الهادئة ، واستقرت بها منازلها وأحداثها ، أخذ الشاعر فيما يأخذ فيه سائر أفرادها ، فلها مع اللاهين ، أو تفرغ للحياة الجادة العاملة ، ولكن الشيء الذي يسترعى النظر أنه حتى حين يفرغ لنفسه في هذه الحياة الاجتماعية لا يكاد يفكر في الفراغ لها في فته ، وإنما يظل فته مشغولاً إلى عجلة قبيلته ، فهو لا يكاد يفرد قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو رقة من نزعاته الفردية ، ولكنه يذكر هذا — إذا ذكره — في أثناء حديثه عن قبيلته أيضاً : فهو يسب بحبائبه ، ويذكر أيامه معهم ، أو يقف على أطلال الديار ، أو ينتقع الطلع الراحنة ، في مسهل قصائده القبيلة ، وهو يذكر طوه بالنساء ، وشره بالخمر ، ومقامرته ، وصيده ، في أثناء فحره بشجاعته في الدفاع عن قبيلته ، وهو يصف ناقته أو فرسه أو ما يراه في أثناء رحلاته من حيوان الصحراء ، أو آبار المياه فيها ، أو بعض مشاهد الطبيعة ، في أثناء الحديث عن قبيلته ، أو في أثناء رثائه لأحد أفرادها . وهو إذا ذكر رأياً له في الحياة أو الموت ، أو سجل حكمة أو تجربة من تجارب حياته ، ذكر ذلك عرضاً أو في نهاية قصائده . وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائماً بقبيلته ، حريص دائماً على أن يجعل لها المكان الأول في أعماله الفنية

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية في الشعر الجاهلي معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب : فهو يبدأ بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن انحر وتأثيرها في شاربها وعن صاحبته التي تسقيه ، ولكنه لا يطيل فيها ، بل يسرع بعيداً عن صاحبته وخرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثاً ينسى نفسه فيه نسياناً تاماً ، فيصمهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الفر الطول ، ويذكر مجدهم التليد الذي ورثوه عن آبائهم الكرام ، وكيف دافعوا ويدافعون عنه ، ثم ينتقل إلى الحديث بلسان

ولسنا ندعى أن الشعر الجاهلي قد خلا تماماً من تصوير شخصيات أصحابه ، أو أهم جوانب حياتهم الخاصة ، ولكن الذي نقرره هو أن الشخصية القبلية فيه أقوى وأوضح من الشخصية الفردية ، وأن اهتمامه بتصوير جوانب الحياة القبلية أشد من اهتمامه بتصوير الجوانب الفردية في حياة أصحابه ، وأن العاية الأساسية منه إنما هي إرضاء للترعة القبلية قبل أن تكون إرضاء لآية نزع أخرى .

وهذا حرص هؤلاء الشعراء القبليين ، أو كما يصح أن نسميهم - « أصحاب المذهب القبلي في الشعر العربي » على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية ، يفرغون فيها لنفوسهم ، فيصورون بعض جوانبها الخاصة ، ويودعونها بعض شخصياتهم الفردية ، قبل أن تشغلهم القبائل عن أنفسهم وشخصياتهم . وأظن أننا بهذا نستطيع أن نفهم هذه المقدمات الغزلية تفسيراً طبيعياً دون حاجة إلى تكلف مفرط . هي أبعد ما تكون عن طبيعة الفن ، فليست المسألة - كما يقول بعض مؤرخي الأدب العربي - تهيئة السامعين لغرض القصيدة الأساسية ، وليست ترويضاً للشاعر على القول حتى يصل إلى موضوع قصيدته وقد استفهام له ، وهي ليست أيضاً مقدمات شكلية تقليدية يتكلمها الشاعر احتذاءً للقدماء ليدخل بها إلى موضوعه ، وإنما هي - في طبيعتها الفنية - فرصة يحنقها الشاعر يتحدث فيها عن نفسه حديثاً شخصياً قبل أن يتحدث عن قبيلته حديثه - أو بعبارة أدق - حديثها القبلي .

وسنذكر - مع ذلك - أن المسألة أصبحت عند الشعراء المتأخرين تقليداً ، ولكن الذي ننكره هو أنها كانت عند المتقدمين تقليداً أو شكلاً ، ومن هنا نستطيع أن نقول : إن أبا نواس حين نادى برخص تلك المقدمات الغزلية ، والاستعاضة عنها بمقدمات حمزية ، قد تسكَّب طريق التجديد الصحيح ، فليست المسألة استبدال

قومه أيضاً عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استعبادهم ، منوهاً في أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسيمهم ، ثم يمضي ليشعل لهم تمسكهم بالشرع العلي الجاهلية ، فهم أصبح الناس ، وأمنعهم ذماراً ، وأوفاهم بالعهد ، وهم الجاهلون المانعون القديرون الشجعان . ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه هو ، ويحسد لهم ، وكرم أصولهم ، ثم يحتم معقته الطويلة الصاخبة بفخر قوى يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ، ويجعل الجابرة العتاة يخرون سجداً لصبيهم إذا بلغ الفطام ، ويجعل البر والبحر بصيقتان يرحلنهم وسفهم . ثم يجعل ختام معقته ذلك البيت الضخم<sup>(١)</sup> الذي يقبض بروح الجاهلية وما فيها من تسابق إلى الطغيان والخيروت :  
ألا يحجل أحد علينا

فنجهل فوق جهل الجاهليين  
عن هذا النحوة عمرو بن كثر عن هذه الترعة القبلي في معقته ، فكان - بحق - شاعر تملب . لناطق بلسانها ، المتحدث باسمها .  
وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم الفردم يرد في هذه المعققة الطويلة التي تبلغ ستة وتسعين بيتاً<sup>(٢)</sup> إلا في موضع واحد ، وهو قوله :  
ورئت مهلهلاً وخبر منه

زهيراً نعم زخر الداخريين  
ثم يعود بعده مسرعاً إلى ضمير الجماعة ، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه خيانة لذلك « العقد الفني » بينهم وبينه . وما من شك في أن « شاعر تغيب » العظيم لم يتخير لمعقته تلك القافية التي تنتهي بالنون والألف المملودة إلا ليهي لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة « نا » التي يتيح له متنفساً واسعاً لحديث الشخصية القبلية الذي نظم معلقته ليسجله فيها .

(١) هو ختامها في شرح التمريري ، ولكن ترتيبه في روايات أخرى يوصل القصيدة (الجمعة)

(٢) تبلغ في بعض الروايات مائة بيت (الجمعة) .

مقدمة بمقدمة ، وإنما المسألة مسألة الكف عن المقدمات الشعرية أياً كان نوعها ، لأن فرصة فراغ الشاعر العباسي لنفسه وشخصيته أصبحت - بعد انقضاء عصر القبيلة - مواتية له ، بحيث يستطيع أن يصور نفسه ، ويتحدث عن جوانب حياته الشخصية في قصائد مستقلة .

ومهما يكن من أمر فإن المسألة التي لا شك فيها هي أن « أصحاب المذهب القبلي في الشعر العربي » قد فنيت شخصياتهم في شخصيات قبائلهم ، أو - على أقل تقدير - توارت خلفها ، وكانت لها المنزلة الثانية بعدها .

• • •

والى جانب هذه الطائفة من « شعراء القبائل » ، أو « أصحاب المذهب القبلي » ، عرف المجتمع الأدبي الجاهلي طائفة أخرى من الشعراء لم تفن شخصياتهم الفنية في شخصيات قبائلهم ولم يكونوا يصورون فيهم عن الشخصية القبلية ، وإنما كانوا يصورون عن شخصياتهم الفردية ، ولكن بدون تمرد على هذه الشخصية القبلية أو ثورة عنها ، وهي طائفة الشعراء الذين كانوا يعيشون لفهم انخالص أكثر مما يعيشون لقبائلهم ، فيصرون عن أنفسهم دون أن يشدوها إلى عجالات قبائلهم ، ويصرون في شخصياتهم الفردية غير مصطبغة بتلك الألوان القبلية التي نراها عند غيرهم من « شعراء القبائل » .

لقد آمنت هذه الطائفة من الشعراء بأن الفن للفن لا لخدمة مجتمعهم القبلي ، وبأن شعرهم ملكهم لا يشركهم فيه أحد من قبائلهم ، وبأن « ريشتهم » التي يرمعون بـ « لوحاتهم » خاصة بهم وحدهم ، وليست شركة بينهم وبين أبناء القبيلة ، وبأن « العقد الاجتماعي » بينهم وبين قبائلهم يجب أن ينفذ عند الحدود الاجتماعية والسياسية ، أما الدائرة الفنية فلا شأن لها بها ، لأنها حيمي لهم ، وليست حيمي مستباحاً للجميع .

ومن هنا كان شعرهم تعبيراً عن نفوسهم وما يدور فيها ، وتصويراً لشخصياتهم الفردية المستقلة وما يميزها من غيرها من الشخصيات . وهو - من هذه الناحية - أقرب إلى طبيعة الفن عن شعر « شعراء القبائل » ، وأقرب إلى أدواقنا منه ، وأشد تأثيراً في نفوسنا ، لأنه تعبير عن « الإنسانية » التي نشترك فيها وأصحابه ، وليس تعبيراً عن « القبيلة » التي بعد ما بيننا وبينها بعداً يجعل التجاوب بيننا وبينها لا وجود له .

ولس أقوى لأمثلة لهذه الطائفة من الشعراء الذين يصح أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الفردي في الشعر الجاهلي » شاعران ، هما امرؤ القيس وطرفة ، وكلاهما تعد معلقته نموذجاً فنياً طيباً لهذا المذهب .

وكلتا المعلقتين تعبير صادق عن الشخصية الفردية ، وتصوير دقيق لجوانب هذه الشخصية ، تتضح فيه مشرقة باضحة لا تحجبها ظلال القبلية الكثيفة التي نراها عند « شعراء القبائل » ، وهما - إلى جانب هذا - ترسمان صوريين فرديين متميزتين لشخصيتين متكاملتين نستطيع أن نلمسهما في وضوح تام من وراء أبياتهما .

أما معلقة امرئ القيس فإنها تمثل لنا شخصية شاب أروستقراطي مترف . تنحصر متعة في الحياة في شيئين : الحب من ناحية ، والصيد من ناحية أخرى . والحب يدفعه إلى المرأة الصديقة أكثر مما يدفعه إلى محبوبة يخلصها ، وبقي في حبها ، وأكبر همه في الحياة أن يكون محبوباً ، بل مدللًا من المرأة . وليست معلقته في قسمها الأكبر سوى تصوير لهذا التذليل الذي مضى يسرد أقاصيصه في إعجاب بنفسه . وأما الصيد فقد دفعه إلى الإعجاب بمجواده ، وسيلة هذه المتعة ، وإلى فتنته بالطبيعة التي يمارس هوايته هذه في أحضانها .

وامرؤ القيس في معلقته مقلد على الحياة إقبال المحب لها ، المطنئن إليها ، وهو يبدو فيها متفانلاً شديد التفاؤل ، فلا قلق ولا شكوك ولا تشاؤم ، وأقصى ما

وطرفة ، إلى جانب هذا ، ضيق الصدر بقيته  
يل بقربته ، يشكو من ظلمهم له ، ومن فقره وعجزه  
عن مساواتهم في الغنى ، ولكنه ، مع ذلك ، يمتلك  
ثروة ضخمة ، وكثراً لا يفي ، من الفتوة والمروءة ،  
وهو ، هذا ، لا يبالي عدوة أحد .

على هذا النحو تبدو شخصية طرفة في معلقته ،  
شخصية الفرد المعتر بفرديته إلى أبعد حدود الاعتزاز  
وهي فردية كانت تلغى أحياناً إلى الصق والتشائم  
والشك ، وأحياناً أخرى إلى الإقبال على الحياة ،  
والاستمتاع بها ، والإنفاق الذي يصل إلى درجة الإسراف  
في سبيل هذه الحياة التي يريد أن « يروى نفسه » فيها .

ومن هنا نستطيع أن ننظر إلى ما يذكره الرواة عن  
صعلكة امرئ القيس وطرفة في صوره مجيد ، فلم تكن  
المسألة صعلكة بالمفهوم الدقيق لهذه الظاهرة ، ولكنها  
كانت إمعاناً في « الفردية » والإحساس بها ، وهي فردية  
كانت القبائل تنكرها ، ونرى فيها إخلالاً « بالعقد  
الاجتماعي » القائم بينها وبين أبنائها ، والذي كان يفرض  
على شعرائها ذلك « العقد القبي » الذي تحدثنا عنه .

...

ولم يأت جانب هاتين الطائفتين من « أصحاب المذهب  
القبلي » « وأصحاب المذهب الفردي » كانت هناك  
طائفتان أخريان من الشعراء عرفهما المجتمع الجاهلي ،  
بالغت إحداها في فهم الشخصية القبلية ، وبالغت  
الأخرى في فهم الشخصية الفردية .

أما الطائفة الأولى من هؤلاء الشعراء فقد وقفوا من  
قبائلهم موقفاً عريباً ، وهو موقف المعارضة التي لا تصدر  
عن كُفر بمعنى القبلية ، أو تمرُّد عليها ، وإنما مصدرها  
المبالغة في فهمها ، والتصرف في الإيمان بها ، والرغبة في  
الوصول بها إلى أقصى مراتب « الفناء القبلي » ، إن أذن  
لنا أصحاب التصوف في استعارة هذا التعبير .

فهذه الطائفة من الشعراء لا تريد الخروج على النظام

يشكوه منه أن تصد عنه إحدى صاحباته ، أو أن  
« تزع صومه » ، ولكن هذه الشكوى سرعان ما تختفي  
خلف حشد من الذكريات الممتعة ، أو « الأيام  
الصالحه » - كما يسميها ، فإذا صدمت عنه فاطمة فهناك  
غيرها كثيرات . هناك أم الحويرث وجارتها أم الرباب ،  
وهناك صاحبات دارة جلجل ، وهناك المذارى اللاتي  
عقر هن ناقته ، وهناك عسيرة ، وهناك غيرهن من « بيضة  
خسر » ممتعة « لا يرام خباؤها » ، ولكنه - مع ذلك -  
« تمنع من لوبها غير معجز » ، ومن أولئك المروجيات  
اللاتي كان يدعى أنهن يحببنه حتى ليشغفن حبه عن  
صبيانهن الصغار ذوي التامم .

على هذا النحو تبدو شخصية امرئ القيس الفردية  
في معلقته ، وهي شخصية الشاب لسعيد لحظوظ المدلل  
الذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه :  
صاحبات حبه وطموه ، وأصحاب صيده وقنصه .

وأما معلقة طرفة فإنها تمثل لنا شخصية أخرى  
تختلف اختلافاً كبيراً عن شخصية امرئ القيس : إنها  
تمثل شخصية شاب قلق في حياته ، متشائم منها ،  
شاك فيها ، يدفع قلقه وتشاومه وشكه إلى الإقبال على  
الحياة ليستمتع بها قبل أن يلوكة أجله المحتوم الذي لا  
يلرى ما وراءه ، ولا يعلم عنه شيئاً . إنه يقبل عليها  
لأنه غير مطمئن إليها ، ولأنه يعرف أنها فترة سيقضيها  
ثم تنقضي ، ولن يستطيع أحد أن « يخلده » أو أن « يدفع  
عنه مشيته » ، وهو لهذا يقبل عليها ، بل يبادرها بكل  
ما ملئت كبده . وأكثر ما يحرص عليه في حياته هذه  
القلقة ثلاث متع لولا هن لم يبالي متى يحل يومه الذي  
لا مفر منه : الحمر التي يسبق العاذلات بشرها ، والنجدة  
الفتية « إذا نادى المضاف » المهوم ، ثم المرأة التي  
يستمتع بها ، « ويقتصر بها يوم الدَّحْس » . وإذا كانت  
الحياة فانية ، والموت لا بد منه ، فليستمتع بحياته إلى  
أبعد حدود الاستمتاع ، فما بعد الموت - في رأيه - من  
متعة .

القبلى ، ولا تسعى إلى الثورة عليه ، ولا تهدف إلى إنكاره أو إهداره أو التحلل منه ، ولكنها تريد من قبيلتها أن تحرص على ذلك « العقد الاجتماعى » لقائم بينها وبينهم حرصاً فيه شئ « غير قليل من المبالغة والتصرف » بحيث يصبح هذا العقد ملزماً للقبائل فى كل الأحوال والظروف ، حتى لو كان تصرف الفرد تصرفاً منكراً لا تقره تقاليدها ، ولا تعترف به . إنها تريد أن تكون قبائلها رهن إشارتها ، وطوح أمرها ، يكفى أن يستنجد بها الفرد - فى أي ظرف من الظروف ، وسهما يكن موضوع القضية - فإذا بها تهب على بكرة أبيها لتصرته ونجدته ، لا يسألونه برهاناً على ما يقول أو دليلاً عليه ، وإنما تكون إجابته « قرع الظنائب » : كما يقول الشاعر القديم .

وتحفظ « حماسة أبى تمام » فى صدرها بقطعة لشاعر من هذه الصائفة تعد من أقوى ما وصل إلينا من شعرها ، لأنها تعبر بأصدق تعبير عما كان يعلو نفوس هؤلاء الثائرين من حساس بالعصبية القبلية ، ومغالة فى فهمها ، وهى مغالة كانت تمكر عليهم صفو حياتهم الاجتماعية فى قبايلهم وتفسد عليهم « التوافق الاجتماعى » المفروض أنه قائم بينهم وبينها ، وهو توافق لم يكن منه بد لتسير الأمور بين القبيلة وأبنائها « ميرها الطبيعى » وليظل للمجتمع القبلى تماسكه ووحدته . هذه القطعة هى التى يروىها أبو تمام للشاعر قريظ بن أنيف أحد بنى العنبر ، وهو يصور فيها ضيقه بقيبلته التى تخلت عنه فى أزمة من الأزمات التى كانت تعرض كثيراً لأفراد المجتمع القبلى ، وتثير المشكلات بين القبائل : فقد أغار بعض بنى شيبان على لبل له ، فهربوا ، فاستنجد قومه ، فلم يشجوه ، فلجأ إلى بنى مازن فأجابوه وأعادوا إليه إليه ، فضى يصب سخطه على قبيلته ، وينهكم بها تهكماً جاهلياً على حظ كبير من الطرافة :

لو كنت من مازن لم تسنح لبل  
بنو القبيطة من ذهل بن شيبان  
إذن لقام ينصرى معشر خشن  
عند الحميطة إن ذو لولة لانا  
قوم إذا الشر أبدى ناجذبه لم  
طاروا إليه زرادات ووجدانا  
لا يسألون أخاهم حين يتسهم  
فى الثايلات على ما قال برهانا  
لكن قوى - وإن كانوا ذوى عدد -

ليسو من الشرفى شئ وإن هانا  
يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرة  
ومن إساءة أهل السوء إحسانا  
كان ربك لم يخلق لخشيته  
سواهم فى جميع الناس إنسانا  
فليت ي بهم قوماً إذا ركبوا  
شدوا الإغارة فرساناً وركباناً<sup>(١)</sup>

فهو هنا يعقد موازنة بين مازن التى انتصرت له ، وقبيلته التى تخادعت عن نصرته ، ويرسم فى طرف الموازنة صورتين تؤلفان معاً صورة للعصبية القبلية كما يريدنا هو . أما مازن الذين نصره فهم قوم يفهمون معنى هذه العصبية كما يفهمها هو : إنهم معشر خشن لا يلينون ولا يصفحون أمام الشر إذا كثر لهم عن أنيابه ، وإنما يطربون إليه جماعات وفردى ، وأهم من هذا عنده أنهم إذا استنجدهم أحد فى أزمة من أزماته لم يسألوه برهاناً ، ولم يطلبوا منه دليلاً ، وهذه هى مرتبة « القضاء القبلى » التى كان يطمع فى أن تصل إليها قبيلته .

وأما قومه فهم - على كثرتهم - « طيبون » ، ليست عندهم نزعة من الشر الذى يتصور أنه قوام الحياة القبلية ، وهم - وأسفاه - مسالمون - يجزون من يطمعهم مغفرة ، ويقبلون إساءة من يسىء لهم بالإحسان ، كأن

وأساس حركة الصعلكة اعتداداً بالشخصية الفردية ، بل مبالغةً في هذا الاعتداد ، واعتزازاً بمقدرة الفرد على الوقوف في وجه المجموع ، بل تطرف في هذا الاعتزاز وتحلل من الشخصية القبلية ، بل إمعان في هذا التحلل يصل إلى درجة التحدى والفرد والثورة .

ومن الطبيعي — ما دامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وقبائلهم قد انقطعت اجتماعياً — أن تنقطع فنياً أيضاً ، وأن يصبح ذلك « العقد الفني » الذي رأيناه بين شعراء القبائل وقبائلهم لا موضوع له ، فلا يصبح الشاعر الصعلوك لسان عشيرته ؛ لأن عشيرته لم يعد لها وجود في نفسه ، ولا يصبح شعره صحيفة لها ؛ لأن ما بينه وبينها قد انقطع ، وإنما يصبح شعره لسان شخصيته الفردية ، وصيغة أحواله الخاصة التي لا يشاركه فيها غيره .

ومن ههنا نلاحظ أن ضمير الجماعة « نحن » الذي رأيناه أداة للتعبير عند شعراء القبائل لم يعد أداة التعبير عند أشعراء الصعاليك ، وإنما أداة التعبير عندهم هو ضمير الفرد « أنا » ، كما نلاحظ أن مادة شعرهم ليست مشتقة من شخصيات قبائلهم ، ولكنها مشتقة من شخصياتهم الفردية وما يميزها من ثورة على المجتمع القبلي وتحرر عليه وتحد له .

ولكن يبدو أننا يجب أن نقيّد هذا الكلام قليلاً ، فشخصية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته الصعاليك ؛ لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد أو يدينون بعصبة مذهبية واحدة ، يشقون طريقهم في الحياة على أسامها ، ولهذا نلاحظ أن شخصية الشاعر الصعلوك — إلى جانب فرديتها — فيها جانب « جماعي » . ولست نغنى بالجماعية هنا فناء اشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلي في قبيلته ، وإنما نغنى بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصية . وقد ترتب على هذا ظهور

الله لم يخلق أحداً يخافه سواه ، ثم يحتم هذه لصورة الساخوة بأمنية غريبة : إنه يتمنى أن يبذله الله بقومه الطيبين قوماً أشراراً يفهمون العصبية القبلية كما يفهمها هو على هذا النحو من المبالغة والتطرف والجاهلية . ومعنى هذا أن هذا الشاعر الذي يعد مثلاً قريباً لهذه الطائفة النائرة من الشعراء يريد لقبيلته أن تكون قبيلة شريرة لا تعرف معنى المسألة أو التساهل ، أو قبيلة ظالمة لا تخاف الله في سبيل تنفيذ ذلك « العقد الاجتماعي » القائم بينها وبين آبائها .

\*\*\*

وأما الطائفة الأخرى التي بالغت في فهم الشخصية الفردية فهي طائفة « الشعراء الصعاليك » ، وهم أولئك المتمردون على النظام القبلي ، الكافرون بالعصبية القبلية ، المؤمنون بعصبية أخرى شعارها « الغزو والإغارة للسلب والنهب » .

والصعاليك جماعات من فقراء القبائل الأقوياء ضاقت بهم سبل العيش في ظلال قبائلهم لاخلاق الأوضاع الاقتصادية بها ، فانطلقوا إلى الصحراء القسيحة يشقون طريقهم في الحياة بقوتهم ، يهبون ويسلبون ، ويفطعون الصريق على القوافل التجارية التي كانت تسير بها شعاب الصحراء ، ويغيرون على الأغنياء المترفين ، وخاصة ابخلاء ، ولا يتورعون عن قتل من يعترض طريقهم أو يقف في وجههم ، وانضمت إليهم جماعات من خلعاء القبائل وشذاذها الذين نبذتهم قبائلهم وطردتهم من حماها ، ورفعت عنهم حمايتها ، وسحبت منهم « الجنسية القبلية » ، وجماعات من « الأعرية » السود أولاد الإماء الذين سرى إليهم السود من أمهاتهم ، فتكره لهم آبائهم ، وأعرض عنهم مجتمعاتهم ، واتخذ منهم خدماً وعبيداً يقومون على خدمة السادة أو خدعة لإبلهم . وكانت نتيجة هذا أن فقد هؤلاء الصعاليك توافيقهم الاجتماعي ، وتبعاً لذلك فقدوا إحساسهم بالعصبية القبلية .

« أصحاب المذهب الشاذ » في الشعر الجاهلي .

• • •

وإلى جانب هذه الطوائف لأربع من شعراء العصر الجاهلي ، أو - بعبارة أخرى - هذه المذاهب الفنية الأربعة ، كانت هناك طائفة أخرى من الشعراء المتكسبين الذين اتخذوا من الشعر « حرفة » يتكسبون بها ، ووسيلة من وسائل العيش « تدرّ عليهم المال والعطاء من أمثال الأعشى والناطقة وزهير وحسان في مدائحهم التي كانوا يتوجهون بها إلى الفاسقة والمناذرة ، وإلى سادة القبائل وأشرافها ، أو إلى من يتوجهون فيه أبدل والعطاء ، ولكن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يصدرون في مدائحهم عن الشخصية القبلية أو الشخصية الفردية ، وإنما كانوا يصدرون فيها عن شخصيات مملوحتهم ؛ ومن هنا لم يكن غريباً أن ينكر عليهم مجتمعهم هذه الوسيلة من وسائل التكسب بالشعر ، وأن يرى فيها غشاً في غير مقبولة ، ومن هنا أيضاً لا يكون غريباً إذا لم نقف عندهم في هذا الحديث الذي يتناول « الشعر الجاهلي بين القبلية والفردية » .

ضمير الجماعة « نحن » من حين إلى حين في شعر الصعاليك ، ولكن ضمير الجماعة هنا ليس هو ضمير الجماعة الذي نراه عند شعراء القبائل « نحن » هنا تعبير عن الشخصية الجماعية المستقلة عن القبيلة ، بل المتوردة عليهما ، ولكنها هناك تعبير عن الشخصية القبلية المتلازمة مع حياة القبيلة ، المتوافقة معها .

ومعنى هذا أن شعر الصعاليك تتنازع نزعتان : نزع فردية مفعنة في إحساسها بالفردية ، ونزع جماعية مفعنة في إحساسها بالجماعة ، ولكنها الجماعة النائرة على لشخصية القبلية ، المتوردة عليهما ، وكلتا النزعتين تعبرن تعبيراً قوياً عن فقدان « التوافق الاجتماعي » مع المجتمع القبي . والشعراء الصعاليك - في كلتا الحالتين - لا سيطرة للقبيلة عليهم ، ولا ظل للشخصية القبلية في شعرهم ، فكما تحلوا من هذه الشخصية في حياتهم الاجتماعية تحلوا منها أيضاً في حياتهم الفنية ، وأصبحوا شخصيات فنية « شاذة » في الشعر الجاهلي ، كما كانوا شخصيات اجتماعية « شاذة » في اجتماع الجاهلي . وهذا « الشذوذ » هو العامل المشترك بين شخصياتهم الفردية وشخصياتهم الجماعية ، حتى ليصح أن نطلق عليهم



# الشعر الجاهلي

## تأثيره ومزلة رجاله

بقلم الاستاذ السباعي السباعي يومى

المدرس بدار العلوم

لقد كان للشعر الجاهلي في العرب تأثير ما أبلغه من تأثير ، ولرجال بينهم مكانة ما أرفعها من مكانة ، ذلك أنهم كانوا ذوى فطر سليمة ، وتقوس حساسة ، وكان الشعر طبيعة فيهم ، تخرج منهم بالدم واللحم ، لا يزالون يقولونه ، ويستوحون سماءه ، فينقادون خياله ، ويخضعون لأحكامه .

وكان للشعراء عليهم نفوذ وسلطان ، لا يقل شأنًا عن نفوذ الصحف السيارة الآن على الأفراد والجماعات ؛ فكانت كل قبيلة تفتبط بكثرة شعرائها ، وتتحير من بينهم أقوام حجة ، وأبلغهم قولاً ، ليكون المشيد بحسانها ومفاخرها ، الذاب عن أحسابها وأعراضها . ولقد أثر فيما أثر أن القبيلة كانت إذا نبغ فيها شاعر ، أتت القبائل الأخرى لتهنئتها ، فصنعت الأطلعة ، ومدت الموائد ، وتباشر الرجال والولدان ، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعن في الأعراس . ولشدة ما كان للشعر من تأثير ، جاوز فيه المنطق ، وتعدى المعقول ، نسبتبه العرب إلى الجن ، وصمت الشعراء بالساحرين ، قال رؤبة :

لقد خشيت أن تكون ساحراً راوية مرأً ومرأً شاعراً

ففى كل باب من أبوابه ، كان يبلغ الشاعر ما لا يبلغ غيره : إذا نسب رفق القلوب القاسية ، واستنزل المعصم العاصية ، وإذا وصف أراك ما لم تر ، كأنه المرئي ، وقد يكون تمثيلاً لا يستند إلا إلى الخيال والتصوير ، وإذا رثى أثار الشجون ، وحرك مكامن الذكريات ، فاذا ما غفر بالحماسة والاستبسال - وهذا أكثر ما يكون - حجب إلى الجبناء القتال ، وأرخض الموت على منى الحياة . قال معاوية بن أبي سفيان : اجعلوا الشعر أكبر همكم ، وأكثر آدابكم ، فلقد رأيتنى ليلة الحرير بصفين ، وقد أتيت بفرس أغبر محجل ، بعيد البطن من الأرض ، وأنا أريد الحرب لشدة البلوى ، فاحملنى على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الأطنابة :

أبت لى همتى وأبى بلائى وأخذنى الحمد بالثمن الريح

وإقحامى على المكروه تقسى وضربى هامة البطل المشيح

وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي  
لأدفع عن مأسر صالحات وأجني بعد عرض صحيح  
وابن الاطنابة من شعراء الخزرج الجاهليين.

أما شعراء المديح والهجاء ، فقد كانوا أشقاء أقوامهم ، وسوم أعدائهم ، لا يزالون لقبائلهم يحمون سلطانها ، ويرفعون بنيانها ، فيذبون عن حياضها ، ويدافعون عن وردها . وأمر اجتماع القبائل بشعرائها كثير الحوادث ، مروى الأخبار ، فلا حاجة إلى الخوض فيه ، ولكن الذي نريده أقوى حجة في تأثير الشعر : أن الشاعر كان إذا تعرض لقبيلة بهجاء ، وفيها من الشعراء من يخشى لسانه ، ويتقى هجوه ، لم يك أمام قبيلته - في دفع ما تحذر - إلا حمله إلى من هجاه متبرئة منه ، مسلمة فيه ، وهذا ما حدث حين هجا عبد الله بن الزبير السهمي بن قصي ، فقد حمله السهميون إلى عتبة بن ربيعة خوف هجا الزبير بن عبد المطلب ، وكان شاعراً شديداً المعارضه فذبح الهجاء ، فلما وصل عبد الله إليهم أطلقه حمزة بن عبد المطلب وكساه ، فقال عبد الله غير مستنكر ما فعلت عشيرته :

لعمرك ما جاءت بنكر عشيرتي وإن صالحت إخوانها لا ألومها  
فإن قصياً أهل مجد وعزة وأهل فعال لا يرام قديمها  
وكان الزبير غائباً بالطائف ، فلما حضر مكة وعلم الخبر قال :

فلولا نحن لم يلبس رجال ثياب أعزة حتى يموتوا  
ثيابهم سمال أو طمار بها ودك كما دسم الحيت  
ولكننا خلقنا إذ خلقنا لنا الخبرات والمسك التفتت

وكان الشاعر إذا رضى لنفسه أن يتجاوز بمدحه وهجائه قبيلته وأعداءها ، تطلعت إليه القبائل الأخرى ، فأخذت تقربه رجاء مدحه فيها وهجائه لناظرها ، كما كان من الحطيئة ، وقد استضافه الزبيرقان بن بدر من بني بهدلة ، وقصرت امرأته في إكرامه وهو غائب ، فأخذته بغيض بن طامر من آل لاي بن شماس ، وبائع في إكرامه مراغماً للزبيرقان ، فكان خير ما قال الحطيئة من شعر في هذين الحين هجاء ومدحاً ، قال يهجو ويمدح في آن ، والقبيلان ابنا أخوين :

ولما أن أتيتكم أيتم وشرو مواطن الحسب الإباء  
ولما أن أتيتهم حبوني وفيكم كان لو شتمت حياء  
ولما أن مدحت القوم قلمت هجوت، وهل يحل لي الهجاء ؟  
فلم أشتم لكم حسباً، ولكن حدوت بحيث يستمع الحداء  
فأيقول لا أبا لكم - عليهم فإن ملامة المولى شقاء

وإن أباهم الأدنى أبوكم وإن صدورهم منكم يراه  
ولولا أن هذه الحادثة في خضرمه الخطيئة ، لآتيننا من أشعاره فيها بالكثير .  
هذا إلى أن التحاسد على الشعراء لم يك قاصراً على القبائل ، بل تعداها إلى الملوك ؛ وهذا  
السمان بن المنذر ملك الحيرة ، تبصر كيف كان اجتذابه لثنايفه بمدحه ويمدح آل بيته ، وكيف  
حسده عليه الفساسمة ملوك الشام ، فأعظموا حباه حتى مدحهم ، ثم كيف كان غضب النعمان عليه  
لهذا الانحراف غضباً سارت باعتذارات الثنايفة من أجله الأمثال ، ومع هذا لم ينس من النعمان  
رضاً ، لأن الشكر في هذا الباب بين متناظرين ليست مما يطاق ، ولو أردنا لهذا ضرب الأمثال  
لكان ديوان الثنايفة جله نماذج لما نقول .

ومن غريب تأثر الشعر إذ ذاك ، أن الشاعر كان إذا وصم سيداً بهجاء لم يجد من ينسل  
عنه ذلك إلا هذا الشاعر نفسه . ذكروا أن بشر بن أبي خازم الأسدي حمل على هجاء أوس  
ابن حارثة بن لام الطائي فهجاه بأشعار كثيرة ، منها قوله :

ألا أبلغ بني لام رسولا فبئس محل راحلة الغريب  
إذا عقدوا لجار أخفروه كما غر الرشاء من الذنوب  
وما أوس ولو سودتموه بمخشي العرام ولا أريب  
أتوعدني بقومك يا ابن سعدى وذلك من ملأنا الخطوب  
وحول من بني أسد عديد من بين شباب وشيب  
إذا ما شمرت حرب سمونا سمو البزل في العطن الرحيب

والقصيدة طويلة ، ثم وقع بشر أسيراً عند بني نهران من طيء ، فاشتراه أوس بمائتي بعير ،  
ولما أخذه قال له : هجوتني ظالماً ، فاحتر بين قطع لسانك وجبسك في سرب حتى تموت ، وبين  
قطع يديك ورجليك وتخليه سبيك ؛ هكذا ذكر الرواة ، ولكن رأيي : أن استقامة القول  
تقتضي قرن التخلية بقطع اللسان ، حيث لا خوف منها ، وجمل الحبس مع تقطيع اليدين  
والرجلين حتى لا يقول ، فسمعت أمه - وهي سعدى بنت حصن من سادات طيء - قول  
ابنها هذا لبشر ، فقالت له : يا بني ، لقد مات أبوك فرجوتك لقومك عامة ، فأصبحت والله  
لا أرجوك لنفسك خاصة ، أدعت أنك قاطع رجلا هجاءك ، فمن يمدح إذن ما قال فيك ؟ قال :  
فما أصنع به ؟ قالت : تكسوه حللتك ، وتحمله على راحلتك ، وتأمر له بمائة ناقة حتى ينسل  
مدح هجاءه ، ففعل ، فامتدحه بشر فأكثر . قال أبو محمد الأخفش : «مدح بشر أوساً وأهل  
بيته مكان كل قصيدة هجاء بها قصيدة ، وكان هجاءهم بخمس فمدحهم بخمس » ، فمن مدائح فيه  
قوله من قصيدة ( والخطاب للناقة ) :

إلى أوس بن حارثة بن لام لربك فاعلمي إن لم تخافي

فما صدع بحبة أو بشرج على زلق زوالق ذي كهاف  
 تزل اللقوة الشغواء عنها مخالبها كأطراف الأشاق  
 بأحرز موئلا من جار أوس إذا ما ضم جيران الضعاف  
 وما ليث بعثر في غريف تغنيه البعوض على الطناف  
 مغب ما يزال على أكيل يتاغى الشمس ليس بذي عفاف  
 بأبأس سورة بالقرن منه إذا دعيت نزال لدى النعاف  
 وما أوس بن حارثة بن لام بغمر في الأمور ولا مضاف  
 ومن ذلك ما كان من حسان بن ثابت في بني عبد المطلب ، إذ هجأهم ببسطة أجسامهم  
 وكانوا يفخرون بها ، فقال :

لا بأس بالقوم من طول ومن غلظ جسم البغال وأحلام العصافير  
 فلم يزالوا ينجلون من أنفسهم حتى محاذ ذلك عنهم بقوله :

وقد كنا نقول إذا التقينا بذي جسم يعد وذى بيان  
 كأنك أيها المعطى لساناً وجسماً من بني عبد المطلب

وأغرب مما تقدم في تأثير الشعر : أن الشاعر كان إذا تعرض لنابه أنزله من ذروته ، وإذا  
 مدح خاملاً رفعه من وهدته . فمن قصي الشعر على مكاتبتهم ، الربيع بن زياد ، وكان من خواص  
 النعمان ، لا يزال ينادمه ويؤاكله ، حتى إذا ما سمع فيه أرجوزة ليبد :  
 « مهلاً أيبت اللمن لا تأكل معه »

وفيها إقذاع أعرض عنه . فقال الربيع : بيت اللمن أيها الملك كذب الغلام ، وأخذ في الاعتذار  
 فلم يصغ النعمان إليه ، وقال :

قد قيل ما قيل إن صدقاً وإن كذباً فما اعتذارك من قول إذا قبيلاً ؟

ثم حجبه ، فسقطت منزلته . ومن رفعهم - بعد خول - المخلق السكلابي ، وكان مملقاً كثير  
 البنات ، قد رغب عن مصاهرته الأزواج ، فأشارت عليه امرأته أن يضيف الأعشى وهو  
 قادم إلى الموسم ، فيكرمه بما يملك ليقول فيه قولاً تتزوج منه بناته ، وتحسن حاله ، ففعل  
 ولما أصبح الأعشى بمكاف ، أنشد قافيته المشهورة التي يقول فيها فيما نحن بصددده :

نقى الدم عن رھط المخلق جفنة كجاية الشيخ العراقي تنهق  
 ترى القوم فيها شارعين وبينهم مع القوم ولدان من الفسل دردق  
 لمعمرى لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار باليناع تحرق  
 تشب لمقرورين يصطليانها وبات على النار الندى والمخلق  
 رضيعي لبان ندى أم تحالفا بأسحم داج عوض لا تنفرق

ترى الجوديجرى ظاهراً فوق وجهه كما زان متن الهندواني رونق  
فما أتم القصيدة إلا والناس يتسللون إلى المخلق ، يهشونه ويخطبون إليه بناته ، فلم تمس  
واحدة منهن إلا في عصمة رجل بين الفضل على أيها ، وهذا من التأثير السحري للشعر .  
بل لقد بلغ من تأثيره أنه كان بيت واحد يجعل مفخرة القبيلة مسبة ، ومسيئتها مفخرة .  
حدثوا أن بني العجلان كانوا يفخرون بهذا الاسم لا يبيهم ، لما روى من أنه لقب به ، لتعجيله  
قري الأضياف ، فلما هجأهم النجاشي بأبياته التي يقول فيها :  
وما سمي العجلان إلا لقولهم خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل  
صاروا يستحيون منه . وعلى غير هذا كان بنو أنف الناقة يحجلون من هذا القعب ويتجاوزونه  
في نسبهم ، حتى قال الخطيئة :  
قوم هم الأنف والأذنان غيرهم ومن يسوى بأنف الناقة الدنيا ؟  
فصاروا يتناولون به ويمدون أصواتهم فيه بجهارة .

\*\*\*

والشعر في تأثيره كان كما قيل فيه :  
يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة ويقصى عما يقضى به وهو ظالم  
وقديماً تنافر عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة إلى هرم بن قطيبة ، فسوى في الحكم بينهما ،  
ولكن الأعشى قال :  
علقم ما أنت إلى عامر الناقض الأوتار والوتر  
إن تسد الخوص فلم تعدم وعامر ساد بني عامر  
إلى آخر ما قال ، فنفّر الناس عامراً بهذا الشعر ، ولم يأبهوا إلى ما كانت من تسوية الحكم  
بينهما .

\*\*\*

هذا بعض ما كان للشعر من تأثير في العهد الجاهلي ، ومنه كان الشعراء ذوي منزلة ترجى  
وترغب ، كما تخاف وترهب ، فلا يزالون يستخدمون في الوعيد والاغراء ، ويستعان بهم في  
الاستعطاف والاستشفاع ؛ فقد أغرى أوس بن حجر النعمان بن المنذر على بني حنيفة فنكل  
بهم ، واستشفع علقمة الفحل الحارث النسياني في أخيه شاس وتسعين أسيراً معه من تميم فأطلقهم  
له جميعاً ، وكذلك كان شأنه وأشد بعد الإسلام ، ولكن ليس هنا مجال القول فيه .

السباعي السباعي ييومي  
المدرس بدار العلوم

## الشعر الجاهلي

### طبيعته وفنونه

للاستاذ السباعي السباعي يومي

المدرس بدار العلوم العليا

رانا مضطرين قبل اتكلم في طبيعة الشعر الجاهلي وفنونه ، أن نسوق القول عاماً في طبائع الشعر اقديم كله ، حتى نرجع الشعر المذكور إلى الطبيعة التي تلائمه وإليها ينتمى .  
فإن من الشعر : ما هو قصصي ، ينصرف إلى القصة فيذكر الحروب وأبطالها ، مازجاً بذلك مناداة الآلهة واستيحاءها ، فهو في معناه شعر اجتماعي ، تفتى فيه شخصية الشاعر إلى حيث لا يراها الإنسان . ثم هو في لفظه طويع بالعم في القول . تصم القصيدة الواحدة منه الآلاف من الأبيات ؛ ولكنها لا تتقيد بلون واحد من لورن . وكثيراً ما يعتمد في إنشادها على الموسيقى ؛ وهذا النوع يلائم كل أمة في فاعازتها لأولى . إذا تضامت برابطة اجتماعية فصل بين أفرادها في الدفاع والافارة ، وأخرى دينية توحد بينهم في العقيدة ، على تعدد آلهتهم ومعبوداتهم ، كأمة اليونان في القرنين العاشر والتاسع قبل الميلاد .

ومنه ما هو تمثيلي يعتمد على الحوار المصحوب بالحركة والعمل ، والصادر عن كثير من الأشخاص ، دون اشتغال على أمثال سال وأجاب ، أو قل وقلت ، نترى المتجادلين فيه يتحدثون ويغدون ويروحون ؛ ويأتون من الأعمال ما يستلزمه هذا الحوار ، معتمدين في ذلك على ما هنالك من : غناء ، وموسيقى ، ورقص ، وهو في موضوعه أوسع دائرة من القصص ، لأن القصة فيه خير قصيرة على الأبطال والحروب ، ولا مقيدة باستيحاء الآلهة ومناحاتها ، وظهوره في كل أمة نتيجة لرقى عقلي كبير ، وحياة ديمقراطية صحيحة ، كأمة اليونان منذ القرن الخامس قبل الميلاد .

ومنه ما هو غنائي يخرج عن الدائرة الاجتماعية للقصص والتمثيل ، إلى شخصية الفرد أولاً ، وقبل كل شيء ، فلا يزال يصور نفسه وما يتصل بها من وجدان وميل ؛ ولا يزال صاحبه يفتى نفسه بحبه وبغضه ولذته وألمه ، وهو نتيجة لرقى الشخصية الفردية ، وتحررها من قيود الاجتماع المسيطرة على الأفراد من غير رأى لهم ، ومن شوائب العقيدة المشتركة للاكلمة في كل أصنامهم ، ولذلك كان المرحلة الوسطى لأخويه في الأمم التي وجدت بها

للمراحل الثلاث ، فقد ظهر في أمة اليونان هذه ، في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد .  
فأنواع الشعر ثلاثة ، ونحن إذا عرضنا لأسبابها ومبرراتها نطبقها على العرب في جاهليتها ،  
لانجدها تهيأت إلا للشعر الغنائي لحسب ، نعم كان لها شعر ذو ذكر قوى لأبطالها ، ووصف  
معرف بحروبها ؛ ولكنه لم ينهض أو يسمى قصصيا ، لأنها قالتها غير مطيلة فيه ، ودون أن تنسى  
شخصيتها أو تستوحى آلهتها ، وكان لها حوار يظهر في القصيدة بين عاشقين ، أو متخصصين ،  
ولكنه لم ينهض كذلك أن يسمى تمثيليا ، لأن الحوار فيه على ضيق دائرته وقلته ، لم يتحدر من :  
قلت وقالت ، ولم يصحب من الممارين بالحركة والعمل ، كما لم يعتمد على ما يعتمد عليه التمثيل من  
رفص وموسيقى وغناء .

وإذن : الشعر الجاهلي غذاء كله من طبيعته وبيئته : وبقي كذلك بعد الجاهلية عن محاكاة  
وتقليد ، وليس يصير العرب من ذلك صير ، لأن شاعرية الأمة لا تناس بأنواع الشعر . بل بالدرجة  
التي بلغت إنتاجا وجودة في النوع الذي تهيأت له . ولأمة العربية قد بلغت في الشعر الغنائي  
مبلغا لم تشاركها فيه أمة أخرى . فقد قالتها في كل عصورها ، خاء في عمومها ، مبدرا عن الجمال الفني  
المطلق : الذي تشده ، الأساسية كلها . وليكون صلة بين شعوبها وأحاسيسها على اختلاف بيئتها  
وعصورها ، كما جاء في خصوصه امرأة تمثّل أصدق تمثيل شخصية الشعراء والبيئات ، وحياة  
الأفراد والجماعات ، حتى أنه ليعد من أصدق مصادر التاريخ . على اختلاف لا يمكنه  
والعصور ، وحسبه أن أدى رسالته بقوة في هاتين الحاحيتين . ندس بعد ذلك للشعر منال .  
هذه طبيعة شعر الجاهلي ، فأذا قلنا قوته ، فأما قصد إلى اللون الداحلة في هذه الطبيعة ،  
من نسيب وغر ، ورثاء ومدح ، وهجاء ووصف . لا أي نوع من الأنواع الأخرى . وهذه  
الأبواب الستة هي أهم فنونه : وما عداها راجع إليها ، وهما هي كلمة موجرة عن كل :

النسب : يرادفه التشبيب والتغزل ، وكلها راجعة إلى المرأة في وصفها حسا ومعنى ،  
وإظهار الميل إليها ، والكلف بحبها ، مع ما يتبع ذلك من التأنل لقرتها ، والتشوق إلى قربها ،  
ونحو هذا مما يدل على شدة الصباية ، وإفراط الوجد ، وتصورها في كل ذي صلة بها ،  
أو مشابه لها من : الديار والآثار ، والنبات والحيوان ، والرياح والبروق ، وقد شغل النسب  
في الجاهلية مكانا عليا من الشعر ، ولا يبعد أن يكون أقدم فنونه ، لعدم علاقة الرجل  
بالمرأة ، ولأن حياة البداوة تجعل مشاركتها له مجسمة بارزة ، هذا إلى ما للحل والارتحال  
الدائنين متقلب الفصول والأيام ، من خلق أسباب الطوى والهيام ، لما فيها من قرب وفراق ،  
وتواصل وبعاد ، ولذا كثر في العرب العشاق المتيمون ، أمثال المارقش الأكبر ، وعبد الله  
ابن العجلان ، ومالك بن الصمصامة ، ومسافر بن أبي عمرو ، وعروة بن حزام ، فهؤلاء  
لهم أمثال وأشباه عاشوا للمرأة وفي المرأة ماتوا ، فخلص لها شعرهم كما خلس لها حبهم ، على أنها

لم تعد من غير المتيمين الكثير يقال فيهما من الأشعار ، إن لم يكن في وصفها قصداً ، تنزلاً واقتداءً ، ففي مطالع القصائد عرضاً ، بوصلاً لأغراضها وتعميداً . وأرى أن تحتص تلك المطالع باسم التشبيب ، فيكون هذا فرق ما بينه وبين التغزل والنسيب ، أما الفرق بين هذين ، فعلى تقدير حده ، يمكن أن أقول إن التغزل ما حمد فيه الشاعر إلى وصف محاسن المرأة ، مدفوعاً إلى ذلك بهقيدة أو مسوقة إليه بصناعة ، والنسيب ما توجه فيه إلى ذكر الصباية والوجد والمهوى والفراق ، صادراً في ذلك عن وجدان وشعور . لا يكونان إلا للمحبين المغرمين ، ومن هنا أرى أن كلمة النسيب أنسب أختيها لأطلاقها على هذا الفن من الشعر كما حققناه .

الفخر : هو تمجيد الشاعر بنفسه وقومه ، وذكر ما كثرهم ومفاخرهم ، وأكثر ما تناول في الجاهلية : تناول الفجاعة والجدعة والبأس والقوة ، وإجارة الجار ، ومنع الحریم ، وإكرام الضيف ، وإيواء لطارقين ، وهي - غير ما كانت تقدر العرب إذ ذاك من صفات ، وأكثر ما كان يظهر في حياتهم ويتطلمه عيشهم ، وأمثل ما كان يقع الفخر بما كان من السادة الأشراف والأبطال الفرسان ، ومن جرى مجرى هؤلاء من الصعاليك المغيرين ، فمن السادة : زهير بن جناب ، والحسين بن حزام ، والمهلهل بن ربيعة ، وعمرو بن كثوم ، ولانوه الأودي ، وعبد يغوث الكهلاني ، وحامر بن الطفيل ، وأبو قيس الإصمعي ، وقيس بن عاصم المقرئ ، ومن الفرسان : عترة الأدي ، وعنتمة بن عبدة . وحاتم الطائي ، وسلامة بن جندل ، وقيس ابن الخطيم ، والأغلب معدي ، وعمرو بن معديكرب ، وأبو محجن ثقيف ، وزيد خليل الطائي ، ومن الصعاليك المغاوير : عروة بن الورد ، وتأبط شراً ، وسليك بن أسلمكة ، ولشثري .

الرتاء : هو بكاء الميت بتعديد محاسنه وصفاته ، في ثوب من التمجع والمهرة ، والتلمف والأسى ، مع مستظام المصيبة واستبعاد الصبر ، إن كان الميت من ذوى الرياسة والأقدار ، وقد كان من عادة القدماء فيه ، أن يضربوا الأمثال بمن سلف من الأبياء والمرسلين والأمراء والملوك ، وبما هلك من الوعول المتمسكة بمن الجبال ، والأسود المتبادرة في ثنايا الغياض ، وجر الوحش الصارفة في مجاهل القفار ، وبالنسور والحيات ، ذات البأس القوى والعمر المديد ، وأن يخلوه دون سائر فنون الشعر من التشبيب ، الذي اعتادوا أن يفتتحوا به القصائد في كل تلك الفنون ، وكان الرثاء في الجاهلية ذا شأن كبير ، لما كان بها من حروب وغارات ، لا تقتل تغتال الشجعان والأبطال ، وقد شارك النساء فيه الرجال أكثر مما شاركهم في باقي الفنون . لأنهن أشحن قلوباً وأشد جزعاً ، لما ركب في طباعهن من رقة العاطفة وضعف الاحتمال ، ولعل أول من أكثر فيه وأطال المهلهل في رثاء كليب أخيه ، والمرائي المشهورات كثيرات ، على أن هذا الباب قد عم وطاس ، إذ الموت شامل ، والمصيبة على تحريك النفوس بالبكاء والرثاء ذات غلبة واقتدار .

المدح : هو طريقة التنويه بفضائل الممدوح ، والتعريف بصفاته إشارة بذكره ورفعاً لشأنه ، سيان في ذلك وصفه على سبيل العموم والأجمال بأمهات الفضائل ، كالشجاعة والعفة ، والعدل والعقل ، أو تخصيصه على سبيل التفصيل بما هو به أشبه ، وله أيسر ، كالأقدام في الشجاع ، والرأى في العشير ، والعدل في السيد ، وغير ذلك من الصفات النفسية اللائقة ؛ وليس للمدح أن يتجاوزها إلى غيرها : من الحسية كالجمال ، والعرضية كالغنى — إلا بمزوجة بها وفي قصد واعتدال — على هذا كان مدح العرب في الجاهلية ، ثم إن ماركب في نقوسهم من عزة وأتفة وإباء وكرامة ، جعلهم يصيغون دائرة مدحهم ، فلم يتعدوا به لدانهم وذوى الرياسة من عشائهم ، حتى كان السؤال بالشعر والاستجداء بالمدح آخر عهدهم ، فظهر فيهم من تكسب به في ترفع كرههم ، أو تنزل كالأعشى ؛ أو بين كالباقية ، ولكن قلة هؤلاء على شهرتهم وبعد صيتهم لم تخرج بالمدح الجاهلي في جلته عما رسمناه .

الهجاء : ويكون على عكس المدح ، بتجريد المهجوم من الفضائل الرائعة ، والصفات المرغوبة ، كما يكون بوصفه بالذائل الشائنة والأوصاف المنفرة ، وأشدّه ما كان بالموازنة والتفضيل ، ولم يتجاوز هجاء الجاهليين القبائل إلى الأفراد . ولا العف من القول إلى الاقذاع . إلا حيث صار الشعر آلة للتكسب عند بعض الشعراء ، فصار من الحتم عليهم أن يهجووا ليخيفوا أو ينتقموا ، وأن يخرجوا في هجومهم من القبائل إلى الأشخاص ، متهمين بذلك ما كان مضروباً من سياج . ولعل أول من عرف بذلك الأعشى ، ثم جاء بعده الخطيب فأنطى وزاد ، حتى لم يعف عن هجاء نفسه بما لا يرضى أن يهجو به إنسان . وكذلك فعل مع أمه وأبيه ؛ على أن هذا لم يدنس العصر الجاهلي كله ، لأنه كان آخره ، ومقصوراً على آحاد .

الوصف : معناه الكشف والظهار ، وأبلغه ما قلب السمع بصراً ، والشعر إلا أقله راجع إليه ، فهو باب في عمومه واسع النطاق ، ولكنه قصر في عرف الأدباء على غير ما اندرج من أوصاف تحت غيره من الأبواب ، وقد طرقه الجاهليون في كل ما شملته ياديتهم ، وتناولته حاجتهم من أرض وسما ، وأحداث جو ، وألوان نبات وحيوان يدب على الأرض ، وطير يصعد في الهواء ؛ ولكنهم تفاضلوا فيه كما تفاضل الناس في سائر الأشياء : فمنهم من أجاده في كثير من الأنحاء ، وإن غلبت عليه الإجابة في بعضها ، كأمريء القيس ؛ ومنهم من قصرت إجابته على شيء دون شيء ، كابن أبي دؤاد الأيادي ، وطويل الغنوى ، والسابقة الجعدى ، في نعمت الخيل ، وطرفة بن العبد ، وأوس بن حجر في الابل ، والشماخ بن ضرار في القسي ، والأعشى في الحر . وهكذا ، ومن ثم عرف فريق من الشعراء باسم الشعراء الوصافين كهؤلاء .

السباعي السباعي بيومي

المدرس بدار العلوم

بقلم: خالد طليحات

١ راجع مقالتي «الشعر العربي والتجربة الإنسانية» «الادب والتجربة»  
لمحمد الحسين طه بدير .

## 643

ويعتدنا الأستاذ بدر أنه أحب هذه العقولة الانسانية الصورة في المواقف توم بين هوارد فاست ، أصعب هذه الخطوط الروائية البسيطة المتزنة التي تصور مرحلة من مراحل الحياة الاميركية؛ فيها انسانية غير زائفة تجس شغاف القلوب ، لم يلتفت الأستاذ الى ادبنا الماصر ، فلا يرى شيئاً او لا يكاد يرى شيئاً من هذا التصوير الخفي لبطولة الانسان . وهنا يتوسع الأستاذ ناسه - كما ارى - بتجريد ادب عن الشروط الحياتية ووضعه معزولاً عن الواقع موضع بحث وفقد : وإذا اعتبرنا هذه الشروط هرفنا ان الادب الاميركي بلغ مرحلة واعية لم يبلتها الادب العربي بعد ، لا لتصور ذاتي . فالذلائل الواقعية تكاد تقودنا الى عكس هذا ، بل لان ظروفاً خاصة قد فرضت على هذا الشعب او هذا التقدم البشري .

وإذا قررنا ان الادب هو الحياة خرجنا بموضوعة اخرى حسى ان النقد لا ينبغي ان يتناول الادب منفصلاً عن الحياة ، وانما ينبغي ان يتقدم الاثنان ككل ، كوحدة ، وانا اذن حين اتكلم الادب الجاهلي لا بد لي من ان ادرك بوضوح وحقي صلتها المباشرة او غير المباشرة مع الحياة الجاهلية ، وان اتقدم كاستناد ضئيل او عميق لهذه الحياة .

يظهر بوضوح من الكلام السابق اننا لا نوافق الكاتب الكريم على طريقته في النقد ، لان تقييم الشعر يجب ان يتسع من الظروف التي تحيط به او من القيم التي تتجاوب معها ، ولا بد لي لتعصي اخذ احكام النقاد في الشعر الجاهلي ، من ان ارسم خطوطاً واضحة لفهم الجاهلي - مظهره جميعاً . ولكنني ارى ان المجال لا يتسع لكل هذا الامر ، واذن فليقتصر من ذلك بأن نلاحظ اشياء قليلة ، منها ان الشعب في ذلك العصر منطوق على ذاته ، محصور في نطاق ضيق ، محروم من الاتصال بالامم الاخرى ، فضائله تقتصر على النمو الذاتي ، غير متجاوبة مع الفضائل الاخرى للامم الاخرى . وقد كانت ثقافة الشعب نتيجة ذلك صلبة محدودة بهذا السالم وبسوايل اخرى تسبب من عتمة امة الجاهلية نفسها ، حياة الخشونة والجفاف ، وحياة الصحراء في آخر الامر .

ولا بد لي حين اتكلم هذا الشعر الجاهلي من ان الاهدك كل هذه العوامل التي احاطت به لكي اتقدم مدى تقويمه مع الحياة : وان اعرّف بوضوح قام نسبة الشعب كله ، وتقريب الشاعر ايضاً ، ولا بد من ملاحظة امرين .

( ٦ ) ان الشعر الجاهلي لم يصلنا كاملاً ، بل ذهب منه شيء كثير . ( ٧ ) ان الشعر الجاهلي تعرض لعكس من الدس والتشويه وانسل كما يعرف الجميع . ويغلب الى ان النقاد الصكريم لم يبدل مطلقاً بهذه العوامل الطبيعية في هذا الشعر ، وبالعوامل التاريخية في الشعر ذاته . يأخذ الأستاذ بدر على الشاعر الجاهلي انه لم يتحرر تحرراً ذاتياً يستطيع منه التعبير عن مظاهر الصراع ... وتلك هذه المظاهر ، هذا الشعر الذي يسمح له بإدراك الجوانب الحفية السيفة من الحياة . وقد كان الشاعر الجاهلي متعللاً أكثر منه فاعلاً ، وكانت المثل الاجتماعية تقف حائلاً بين الفرد وبين اكتشاف ذاته واكتشاف ذاتية الاحياء جميعاً . ما حل الشاعر على ان يتحدث عن الاشخاص الذين يتلون قبيحاً اجتماعية ، بل ان يتحدث عن الاشخاص الذين يتلون قبيحاً انانية .

والذي يفتقد هذه الاحكام ملاحظتنا السابقة عن طبيعة الشعر الجاهلي والعوامل التي كونت هذه الطبيعة ، ونقول - لكي تزيد الامر وضوحاً - ان النقاد الصكريم ينسب ان الشاعر الجاهلي لا يتميز تفادياً عن غيره من الناس ، الا بأنه حفظ من الشعر الموروث قدرأ لم يحفظ به الآخرون .

والنقد ينسب ان نسبة الشاعر الجاهلي لا تختلف من نسبة الآخرين ، واذن لم تكن قيمة الحياتية كلها تختلف من قيمه . والنقاد يأخذ على الشاعر الجاهلي انه لم يتحرر ذاتياً ، ونحن لسأله بدورها ، ما معنى التحرر الذاتي ؟ وكيف يكون ؟

الذي اعره ان التحرر يعني تكوين لدية جديدة ، ذات مظاهر خاصة تتميز بها عن الآخرين . وبهذا يتاح لها ان تدرك الجوانب السيفة من الحياة ، وان تنقد مظاهرها . وتتكون هذه الندية بتأثير عوامل تأتي اليها من خارج المحيط الاجتماعي لنفس . لتأخذ الفرد البري المتحرر مثلاً ، انه لا يتحرر بتأثير عوامل تأتي من عتمة بل بتأثير عوامل تنصب عليه من الخارج ، هي هذه القيم التي يكتسبها الفرد او تكتشف له في ذات الآخرين . واذن فكيف يمكن الشاعر الجاهلي ان يتحرر هذا التحرر الذاتي وكيف يمكن له ان يعرف القيم الاخرى في اعم غلظة عن امته .

وإذا كانت التجربة تمنى إدراك الحياة إدراكاً حراً من تأثير الملمات الاجتماعية ثم التعبير عن العمل من خارجه وبصورة مستقلة عنه وتكوين صورة انسانية متكاملة ، فانا اؤكد للنقاد الصكريم ان الشعر الجاهلي - في حدود العوامل التي ذكرناها - كان نتيجة تجربة ذاتية . والا فكل كانت عناوين التجارب التي يسانها الشاعر كبدء التناوب التي تقرأها في الصحف اليوم . . . لقد عاش الشاعر الجاهلي في عصر الناقة والصحراء ، ولم يش في عصر المبارزة والقدرة وفي عصر الفضة الوجودية او المادام الاشتراكية الشيوعية وغير هذه الامور . وانا اؤكد للأستاذ ان وصف الاحلال والناقة في الشعر الجاهلي ليس الا تجربة ذاتية يسر عنها الشاعر كما تسبح له ثقافته ، وكما تسبح له ثقافة الآخرين . واؤكد له ان لامية الشعر في ليست لميلاناً ولا بوق دعابة ، بل هي صورة انسانية متكاملة لرجل عاش في عصر رهيب جانب حشون ، عيباً كبير رائج من عصر غريب ، وفيها لقد فلما الصحراء كما ينبغي ان يكون التعبير والتقدم من رجل هو اول الشعراء تقريباً .

ان شعر فترة المبر من تجاربه الذاتية في الماوك والتقال ، هذا الشعر بتجاوبه الرائع مع نسبة الشاعر وندية البوع ، خير من صكريم من الشعر الذي لمرأه في هذه الايام ، الذي يسير عن تجارب ضائية . ولله لا يسير عن تجارب على الاطلاق . ان اي قصيدة في بسطين منها بلغت من القوة لا تصور لنا غير جزء ضئيل من الفاجعة لانه لا يتجاوب بشكل ايجابي مع النفس الجاهلية ، وهذا الشعر الخسالم الذي يصور بطورة مثالية خارقة بطورة شعبنا ، وغرته الحارقة ، هذا الشعر الذي لا يسير من تجربة هو الشعر الذي يصدرع الرأس والذوق .

الشاعر الجاهلي حق في شعراء القسلي يسير عن تجربة ذاتية . وانا لا انتكر مطلقاً انه كان لسان القليل ، وهو لسانها لانه مرتبط ذاتياً بالقلية كلها ، ان الشعر المشترك سابق على الشعر الفردي ، وقبل ذلك بوضوح تام في مثل هذا النمط من الحياة . فالشاعر مرتبط بالشعر العام وهو حين يسير عن التجربة التي هي القلية ، انما يسير عن تجربته الذاتية ايضاً ، لان التعبير بين امر واحد ، بل هو يسير عن ذاته ووجهة نظره بل ان يسير عن ذات القلية ووجهة نظرها ، لان الشاعر يستقل في آخر الامر بلون ذاتي خاص يميزه من القلية او عن الشعور المشترك ، ولكن هذا القرن ، او هذه الميزة ، هي - فرعي ، وليس جذرياً جميعاً .

ولقد الاحتمالات فيها كان الشاعر الجاهلي متعللاً أكثر منه فاعلاً ، لا

## الى الاستاذين العيسمي وبدر

بقلم عبد اللطيف شواربة

لم اكن اصد « اليوم » ولا حصر بيالي شيء من هذا ، حين توجبت الاستاذة هيلي العيسمي بسؤال عما دعاه الى المكتبة في موضوع الوحدة ، او الاتحاد العربي ، وهو يقرر سلفاً ان عنه لا يزال يفكر الى جانب من الفكرة والتفكير ، وانما كنت تسأل ، في شيء من الحيرة ، وانا اخطيه ، عن موقفه ، وهو الذي ادرك ما فيه من اضطراب ، قبل اني تائد وأي قاري ، إذ قلت : « إنه حقت جيداً الى تقديم الرأي لصالح فيه » . انا الآن اعتقد ان اخلاص الاستاذ العيسمي للحكومة ، هو الذي حله على تجاوز معرفته ، وحاس في حديث الوحدة والاتحاد ، وهم ما فيه من دقة واشواك .

يبد اني اؤمن ان الاخلاص وحده ، وإن كان مبرراً عظيماً ليعمل عامل ، او مفكر ، لا يكفي على حفظه وسموه ، لوضع امثال هذه القضايا في موضوعها الصحيح ، وتناولها بتوفيق ولجاح .

واذا كان لي ان اوجب الاستاذ العيسمي الى « حله » بالزبد من المكتبة حول الموضوع ، لآدري اليه من السكوت ، هو اعتقادي ان نصبة الوحدة العربية ، او الاتحاد العربي « مشكلة سياسية » في الدرجة الاولى ، ولا سبيل الى الخوض فيها نظرياً ، ولأنا يحسن « العمل » من أحلياً ، على مستوى عال ، وفي محيط الحياة الدولية ، اكثر مما يصح عنها مشكلة مدسة او ادبية او علمية .

ثم ان العمل السياسي في هذا الموضوع منوط بالتربية ، والثقافة ، والتنظيم ، وتسويق الجهود الداخلية في إطار كل دولة عربية ، اكثر مما هو منوط بالخطابات والمفالات والقضايا الزبانية وهذا ما يفصح عنه بتشكيل آخر كلام الاستاذ العيسمي لهذه حيث يقول : « إن الحاجة ماسة الى جيل عربي ، جديد ، منظم ، يتوفر فيه الوعي والايان والشعور بالمسؤولية ، جيل يتق بنفسه ، ويؤمن مقدرة امته على التمرور ... »

يجب أولاً ان تسد هذه « الحاجة الماسة » ان يوجد هذا « الجيل العربي الجديد الواعي المؤمن » ليصبح التفكير في شكل الوحدة المشدودة او الاتحاد الذي تطمئن اليه شعوب الدول العربية ، وتبرمج حوكوماتها بحل صيغة ، مستقيمة ، ثابتة . ومن وجد اهتدى الى اشياء لا نستطيع ان نرسم لها لأن شكلاً ولا حداً . اما اوضاعنا السياسية العامة كما يعرف الاستاذ العيسمي ، فالتحت في هذا الموضوع ، سابق لاؤاثة ، والعمل من احده - كما حددته منذ صبية - احدي واضل .

« لا يراخي الاستاذ علي ذلك ؟ ألا يجد اني متفق معه في جوهر الموضوع ؟ »

وانتقل الى مقابلة الاستاذ عبد المحسن طه بدر حول مقالته « الشعر والحرية لانسانية » . غراه « مضامياً » يجز لي فيه ان يجدني اقدم « نقداً يعتمد على القراءة السريعة الخاطفة » والتي « لا اهم ما يقصده بالتمحيرة الانسانية » .

لا أدري كيف اقتنه اني قرأت مقالته بروح وامامان وثقة - لا لغرام ! - نرأتها بعد قبل ان ألقدها ، فقد وجدت « الآداب » فراءها

لانه متأني ، او مضطرب بحكم صلات اجتماعية ، وكان متفلساً لان الشعور الفردي الناجم عن الشعور المشترك لا يسكن ان يشور عليه ، وان يؤثر به الا اذا اكتسب تعاليمات خاصة تأتيه من خارج الشعور المشترك ، فكسبه ميراث ذاتية وهذا هي - لم يتيسر للشاعر الجاهلي . واذا فالشاعر الجاهلي لم يكن لسان فيلته فقط ، بل كان قبل كل شيء لسان ذاته ايضاً ، كان يصير عن تجربته الخاصة ، المرتبطة جزئياً بالتجربة العامة مما يجيل لنا ان شعره مدني للشعور الفعلي وليس ناجماً عن الشعور الذاتي وهذا خطأ بين .

واذا خففنا قليلاً من غلوائنا في تحديد مفهوم التأثير وفنمّل ، ادركنا ورغم كل الدوامل السابقة ، ان الشاعر الجاهلي كان فاعلاً ايضاً ، وان كنا نقرر انه بحكم هذه الدوامل ، فنمّل اكثر منه فاعلاً ، ودليلاً على فعلية وتأثيره ، هذا الاهتمام الكبير الذي يبدى للشعب الجاهلي نحو الشعر ونحو الشاعر بالذات ، واذا تصورنا هذا الاهتمام الشديد بصورة واضحة ، ادركنا مدى ضاللة الشاعر في شعبه وتأثيره فيه . ونحن نقرأ - على سبيل المثال - شاعرنا اكتب فردية حامة . وتميز بعض الشيء عن الشووالنام ، وذلك بتبجبة هو ذاتي دافق وتأثير خارجي بسيط . هذا الشاعر مسو زهير ، الذي عبر عن تجربته الذاتية التي مر بها وهي الحرب ، فقد عبرت نفسه زهير عن النفسية العامة التي عاصرتها في تلك التجربة . ولا شك انه اثر بقومه تأثيراً كبيراً بقصائده التي تصف الحرب أي تدبر عن اسرية زهير .

والوصف الحسي لم يسكن الا نتيجة تجربة ذاتية يعانيها الشاعر ، ونحن نتذكر عليه هذا الوصف القريب المرأة والذي لا نمره في هذه الايام ، بل لعلنا نمره ، ولكن نظرة للشاعر الجاهلي الى المرأة لم تكن غريبة لديه فقط ولا منكورة بل كان يراها طبيعية جداً ، وقسمي اختلاف نظرة شعراء الجاهلية الى المرأة تدلل على ان الشاعر الجاهلي كان يصير عن تجربته الذاتية الخاصة . ولم يكن هذا الوصف الحسي نتيجة لتقدم مدسة اجتماعية كما يقول الاستاذ : حين نقرأ أشراً في « ح . نراء المرأة » ، ثم نقرأ أشراً في الوصف الحسي ، فهذا دليل على ان هذا الشعر نتيجة تجربة . . . وتجربة عارمة بالشعور . . . واذا كان هذا الوصف الحسي يتبع استنكارنا في هذه الايام لاعتبارات صمدية ، فان هذا الامر بالنسبة للشاعر الجاهلي طبيعي جداً ، نظره الى المرأة لم تكن تختلف عن نظره الى الناقة ، كانت جسداً فقط وليست روحاً ، هكذا كان يراها وهكذا كان يصير عنها ، واذا ادركنا منه عن الآن الثورة صلي هذا الوصف ، فهذا شيء لم يكن بإمكانه ، لانه لم يعرف شيئاً عن حقوق المرأة والانسانية وامساواة

\*\*\*

ويبد ، فانا ارى اني لم أقل كل ما اريد ، فلا يزال هناك مراحل صولية وكثيرة من الشعر العربي ، لم اعرض لها ، ولكني أطلت على نفسي وعلى الغراء . وأترك هذه المهمة لوقت آخر ولكتابات آخرين ، ولن انسى بعد ذلك ان اسجل اعجابي ببحث الاستاذ ( عبد المحسن طه بدر ) ولقدبري لجهوده ، واذا كان في نظري لا يتطو من خطأ ، فاني من ناحية ثانية اعتقد ان الخطأ دائماً طريق الصواب .

خالد طليعات

حمص

# الشعر الجاهلي

## في ضوء نظرية باري - لورد

### نظرة جديدة

#### دراسة

د. عادل سليمان جمال

جامعة أريزونا

#### نظرية باري - لورد عن الشعر المروي

على نقيض ذلك، فهو ينظم الأشعار خلال إلقاءه، أي يرتجل (improvise) دون إعداد سابق، ويتم ذلك في سرعة ومهارة حتى لا يصيرت عليه حيلور السامعين. ويُستعمله على إنجاز هذا العمل استناداً على مخزون هائل من كلمات معيَّنة وعبارات محددة (formulas) يؤلف بها في سرعة البرق، جاعلاً منها أبياتاً من الشعر، فالوحدة النغمية هذه إذن ليست مطلقاً الكلمات، وإنما هي هذه الكلمات المعينة والعبارة المحددة (formulas). وهذه الكلمات والعبارة قد يُبدل فيها وعُدلت، ونُقحت وأُحكمت خلال قرون من استعمال متصل لم يتقطع، ومحاولة ذُوي لم تفتقر حتى تبيَّات منها مجموعة ضخمة تزود الشاعر الراوي بمند غير محدود

في خلال الثلاثين عام الماضية استطاع الأستاقان بلجان باري وألبرت لورد أن يبتدئا إلى الأساليب الفنية (Techniques) للشعر المروي التي يستخدمها الشاعر الراوي في نظم الأشعار. بدأ باري أولاً<sup>(١)</sup> بتطبيق فكرة الـ formula - وهي مجموعة من الكلمات تُستخدم في بحر مُعَيَّن لتعطي معنى محدداً - على شعر هوميروس وانتهى إلى أن هوميروس كان شاعراً رويماً. وقد لاقى رايه هذا قبولاً من المهتمين بالدراسات الأدبية، انجبه إلى دراسة شعر ملحمي مروي معاصر، وهو الذي قد قلله المنشدون الأميون في يوغوسلافيا وأضافوا إليه. وكان باري يأمل بدراسة هذا الشعر الحي أن يستكشف الأسلوب الذي يتبعه المنشد في نظمه للشعر. فقام هو ولورد بتسجيل هذا الشعر عن آلات تسجيل، وعكسا على دراسته وتحليله، وضُعا ما انتهى إليه في كتابها المشهور «المنشدون القصص»<sup>(٢)</sup>. وتتلخص نظريتهما في أن الشعر المروي مُباين للشعر المكتوب مشيّر عنه. فالشاعر الكاتب - أي أي عصر عاش وفي أي حضارة بنا - يُديم النظر في معانيه ويتمهد بالصقل ألفاظه قبل أن يُخرج شعره للناس، وهو يعمل ذلك في غيبة عن قارئيه وبعيدا عن سامعيه. أما الشاعر الراوي

هذه النظرية قد طُبِّقت بنجاح على الآداب القديمة وآداب المصور الوسطى. فوجد المؤلفان أن الأشعار التي تتكرر فيها كثيرا كلمات بأعيانها وعبارة بذاتها هي أشعار مرثية (Oral) «Composed» بينما لأشعار التي يعدم فيها مثل هذا التكرار أو يكاد هي أشعار مكتوبة، ويعني آخر فإن الشعر المروي يعتمد على هذه الكلمات والعبارات الثابتة، في حين أن الشعر المكتوب لا يستند إلى ذلك أصلاً. وليس للشعر الذي يحفظ شماعها نص ثابت محدّد، حتى يُدوّن، أما قبل ذلك فمضمونه ينتقل من فم إلى

فهم، وفي كل مرة يُروى يدخله تغيير وتبدل ويطرأ عليه زيادة وبقصان، بل قد يُصاغ كله صياغة جديدة من أول إلى آخره. فالشاعر الراوي إذاً يخلق مادته خلقاً جديداً عند كل إنشاد، لا يعتمد على ما حفظه لتُحول المشدس. بل لا يستعين بما نظمه هو في مرات سابقة، ومن ثم فتمحوظ لشاعر يجب أن يُستبعد كلية عند النظر في كمية نظمه للشعر. فإن كان ذلك كذلك، فما هو الأسلوب الفني (Technique) الذي يصططحه لشاعر الراوي في تأليف الشعر؟

جواب ذلك أنه يعتمد على امتلاك ناصية عدد هائل من المعاني والأفكار والمواقف وأسماء الأعلام، وتحررون لا يتعد من كلمات معينة وعبارات محددة (formulas).

ويسأ الشاعر الناشئ بالاستعانة بذلك كله حتى ترداد جبرته وتستوي ملكته، ويستبعد ذلك أن تُحول الشعراء يكونون أكثر مهارة وأمكنة فناً من الشعراء الثبان مع أن المربين جميعاً يستمدان من معين واحد.

ولما كان المنشد يعتمد على مادة يتداولها غيره من شعراء عصره، انتهت إليهم جميع من أجيالهم ليساجبة كان يرامها أن تكون لفته شعرية متخصصة يطلب عليها الحضور والتسطيع وتخلو من اللهجات، وتتميمها الجماعات التي تُطدّها ثقافة واحدة، دون اعتبار للمكان الذي تقيم فيه أو القبيلة التي تنتمي إليها. ولما كانت هذه اللغة الشعرية تتكون أساليباً من كلمات عديدة وعبارات ثابتة (formulas) موروثة تُستعمل في إطار بخور معينة، أدى ذلك إلى أن تكون أشد عاقفة من لغة الحديث المحلية التي تعيش معها جنباً إلى جنب. وقد تسرب بعض اللهجات المحلية إلى اللغة الشعرية إذا لاءم إيقاعها بحراً ما، وتصبح جزءاً منها بالرغم من أن هذه اللهجة قد تخفي تماماً ويتوقف استعمالها كلفة للشعاطبة، ومن ثم فاللغة الشعرية تضم كلمات قديمة (archaism)، يُستعمل فهمها حتى على المشد وسامعية.

هذه هي خلاصة نظرية ناري - لورث عن الشعر المروي، بدل صاحبها جهداً شافاً لإنشاء متحدين من الشعراء العائين في يوعوسلايا عمالاً لبحثها. وقد أفاد مؤرخو أدب من هذه الطريقة وطبقوها على أشعار أمم مختلفة بنجاح كبير، كالشعر الأمخلو - ساكسوني<sup>(١)</sup>،

والشعر الانجليزى<sup>(٢)</sup>، والشعر الفرنسى<sup>(٣)</sup>، والشعر اليوناني<sup>(٤)</sup>، والشعر العبري<sup>(٥)</sup>، وغيره<sup>(٦)</sup>.

دفعت هذه لنظرية - خاصة عندما طُقت بنجاح على لأداب القديمة وأداب المصور الوسطى - بعض الباحثين الأمر بكنين المهتمين بالدراسات العربية إلى النظر إلى الشعر الجاهلي في ضوءها. فكتب الدكتور جيمس مئرو مقالة بعنوان Oral Composition in Pre-Islamic Poetry نشرها في العدد الثالث Journal of Arabic Literature سنة ١٩٧٠، ثم كتب الدكتور مايكل روثلر كتاباً كاملاً نشرته جلمه أهايو ١٩٧٨. تناول فيه بالتفصيل الشعر الجاهلي في ضوء نظرية لورث، وأكد ما انتهى إليه الدكتور مئرو، أن الشعر الجاهلي - مثل شعر هوميروس - شعر مروي. وسأحاول في الصفحات التالية أن أخص ما انتهى إليه هذان الباحثان وما استعاناه من دراسات أخرى، خاصة ما كتبه سارحنت - وصرف أنكي خاصة على ما كتبه الباحث الأول. وأرجو أن يشر هذا البحث وهو نعل لدى الدارسين العرب، فيناقشوا ما جاء فيه.

### الشعر الجاهلي شعر مروي

#### ١ - الأدلة الخارجية

كان الشعراء الجاهليون أميين، وعقني عن البيان أن علماء العصر العباسي جمعوا الشعر - عندما نشأت حركة التدوين - من رواية البادية. وبالرغم من ثقافة هؤلاء العلماء وسعة اطلاعهم فقد عابت عنهم هذه الحقيقة البالغة، وهي أن الشعر الجاهلي شعر مروي، كما حفت عليهم الأساليب الفنية (techniques) هذا الشعر استغرغوا جهدهم في تحقيق الأشعار وتوثيقها، وبدلاً من أن يسألوا أنفسهم عن مبعث اختلاف أبيات عددا وتوتيبها ورواية، ساءوا النظر بالرواة، وخرجوا بعضهم ورفضوا أن يأخذوا عنهم.

وفي القرن الثامن والتاسع الميلاديين قوتت الحركة الشعبية المعادية للعرب وعاب أصحابها عن اليوا اعتمادهم على القيسى في خطبتهم وإنشادهم، واستعمالهم للبعص تأكيداً لعبادتهم، ونجسدا لإيقاع أشعارهم. غير أن أمر الاستمادة

بالبحر عظيم الدلالة إذا عرفنا أنه كان شائعا في الجاهلية بين الشعراء والحكماء.

وهذه الوسائل التي تساعد على تجسيد الإيضاح لها دور فعال في عملية تأليف الشعر المروي. وقد لاحظ لوزة أن المنشد ابوغوسلاني إذا نزعته من آتة الموسيقى، يفقد قدرته على النظم وتأتي أبياته مضطربة، نصفها منشور لا يتلاءم مع بحر القصيدة<sup>(1)</sup>.

ومن حسن الحظ أن الشعريين سجلوا لنا هذه الظاهرة عندما سخرها من أبيان العرب إليها. وقد تصدّى الجاحظ للرد على الشعبيين، مداما عن العرب، وفي معرض كلامه نراه يعرق تعريفه واصحاب بين نظم الشعر المعتمد على لزوجة والتفكير ثم الكتانة، وبين تأليف الشعر الصادر عن الغفيرة والارتجال، يقول: (إلا أن كل كلام للمرس، وكل معنى للمعجم، فأما هو عن طون فكرة وعن اجتهد رأي، وأما عن شارة وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكير ودراسة الكتب، وحكاية لسان عنم الأول، وريادة ثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت بملء تلك الفكر عند آخرهم وكل شيء للعرب فإما هو مدبة وارتجال، وكأنه إهام، وليست هناك معاناة ولا مكابرة، ولا إحالة فيكم ولا استعانة، وإما هو أن يصرف وفهمه إلى الكلام وإلى زحمة الاختصاص، أو حين يمتنع على رأس بشر أو يحدو بعمر، أو عند الفارقة أو المرافقة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وفهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتي المعاني أرسالا، وتتل عليه الألفاظ إنشالا، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يذره أحد من ولده. وكسو أمين لا يكسرو، ومطبوعين لا يتكلمون، وكان الكلام أجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أفهم، وكل واحد في نفسه أنطق، ومكانة من البيان أرفع، ومخطاؤهم للكلام أزعج، والكلام عندهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يمتقوا إلى تحفظ، ويمتنعوا إلى تدريس. وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بقولهم من غير تكلف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب. وإن شيئا هذا الذي في أيدينا جزء منه؛ ليا لعدايد الذي يعلمه إلا من أحاط بقطر السحاب وعدد التراب<sup>(2)</sup>).

ولحسن حظ الباحثين المحدثين فإن طريقة نظم الشعر

الجاهلي المعتمدة على الارتجال لارالت - بعد خمسة عشر قرنا من عصر امرئ القيس - حية لم تفت. غير أنها لم تنل من اهتمام الدارسين. لا شيء يسيرا، ويرجع ذلك إلى أنهم ترقى فيه الدارسون، حيث آمنوا بأن الأدب الحق هو الشعر الجاهلي القديم، وأما الشعر الشعبي المبين لتقاليد الشعر الجاهلي، فهو وإن كان نوعا أدبيا - لا يرقى إلى مرتبة الشعر الجاهلي، وغير جدير بالدراسة الجادة. ولكن بمضي الوقت بدأ مفهوم الشعر في الشعر، وابتعد شيئا فشيئا عن التقاليد القديمة. ولا شك أن ماكتبه سارخنت يعبر عن هذه النظرة الجديدة التي طال توقعها، قال آن لنا - في القرن العشرين - أن تأخذ الشعر الجاهلي والأموي إلى الجريزة العربية لدرسته وشرحه<sup>(3)</sup> لتسرى ما هي النتائج التي يقدمها مثل هذا المنهج، الذي يجب أن تتوخى الحذر في تطبيقه. ومن المحتمل أن تظهر لكثير من الأشعار شروح أدق وأوفى من تلك التي توصل إليها النحاة في العصر العباسي<sup>(4)</sup>.

والملاحظات التي سجلها العلماء عن الجزيرة العربية لا تزيد كلام الجاحظ تحسب، بل توضح الطريقة التي يتبعها الشاعر العربي في تأليف الشعر المروي. وبالرغم من أن العلماء الذين قاموا بالبحث ميدانية في الجزيرة العربية كانوا غير ملمين بنظرية تارتي<sup>(5)</sup> لوزة، فإن ملاحظتهم الكثيرة تتفق مع هذه النظرية في كل نواحيها. ويعتقد هؤلاء العلماء أن الأشعار التي جمعت حتى الآن من وسط الجزيرة لعربية وشمالها وجنوبها تنتمي من الناحية الفنية إلى الشعر الجاهلي<sup>(6)</sup>، فهي - من ناحية تستخدم نفس ليجور القديمة، وهي - من ناحية أخرى لا تختلف في لغتها عن لغة الشعر الجاهلي إلا بقدر ما دخل اللغة من تطور خلال لقرون الخمسة عشر الماضية<sup>(7)</sup> ولغة هذه الأشعار تخلو من اللهجات القليلة ويصحبها جميع سكان الجزيرة حتى الأميون منهم<sup>(8)</sup>، وغاية الشعراء الذين يستعملون هذه اللغة الموحدة لا يعرفون القراءة والكتابة، ويعتبرون عن عملية نظم الشعر - كما كان الشأن في القديم - بقولهم «قلت قصيدة» ولا يقولون أبدا «كتبت قصيدة»<sup>(9)</sup>، ويرتلون الشعر ارتجالا، وبدوا ما يقيده، وأما يحفظ أصدقاء الشاعر أحرار أم لا - وإذا كتب فيكون ذلك من صدور الجاهليين، وبدا تكون إمكانية قد حلت مكان الراوي<sup>(10)</sup> وهؤلاء الشعراء الأميون لا ذرية لهم يعلم العروض، ولكن لديهم إحساس غريزي بالإيقاع. وقد لاحظ اندرسون أنه

عند كتابة الشعر من الإملاء حيث يسوده التبط، فإن الشاعر العربي - وكذلك أيضا ليونغوسلافي كما ذكر باري ولورث - يفقد قدرته الفنية على نظم الشعر، فيضطرب الإيقاع ويحتل الوزن، وعادة تختفي هذه الأخطاء بعد التلويح<sup>(١٨)</sup>. وأفكار هذا الشعر وعباراته وصوره تقليدية مستمدة من فويس واحد<sup>(١٩)</sup>. كما لاحظ الدارسون أيضا أن الشاعر إذا اتهم بسرقة أشعار غيره - وذلك شيء كثير الحدوث - فإنه يدافع عن نفسه دفعا شفهيا<sup>(٢٠)</sup>. فالسرقات الشعرية العنق بالأدب المروي الذي يستمد من الوجدان الجماعي، ولا يعترف بملكية الأدب لكتاب ما ولغة هذا الشعر تتألف من كلمات معينة وعبارات ثابتة (formulas)<sup>(٢١)</sup> ويحس الموصوعات الجديدة التي طرأت عليه يمكن تحديد تاريخها، فموضوع «شرب القهوة» مثلا لابد أن يكون حديثا فهو غير معروف في الأدب القديم<sup>(٢٢)</sup>.

وحلال تناقض الأشعار يدخلها غير قليل من التعبير في كلماتها وعدد آياتها وترتيبها<sup>(٢٣)</sup>، ومن ثم لا يستطيع أي شخصين بحفظان قصيدة ما أن يشداها بتطابق تام، بل إن الشاعر نفسه يغير في قصيدته عند أنشادها في كل مرة، وإذا أوجه الروايات المختلفة للقصيدة لا يستطيع لها تعليل، ويصير ما يمكن أن يقول إنها جيدة<sup>(٢٤)</sup>. وهذا يقود إلى حقيقة هامة، وهي أن النص الأصلي، بقصيدة ما لا وجود له، وأن محاولة تعقبه صعب من الميث<sup>(٢٥)</sup>. لأن الشعراء أنفسهم غالبا ما يسون ما نظموا، وكثيرا ما يضطرون إلى إنهاء قصائدهم قبل تمامها عندما يحسون بملل سامعهم وضجرهم، ولهذا تختلف نهاية القصيدة في كل مرة تنشد فيها، بينما تكاد بدايتها تماثل، ويسود الاستقرار<sup>(٢٦)</sup>.

ويجوز للشعراء أن يستخدموا مواد الكلمات تشبها باستعمال «العرب» في الشعر القديم وبعض هذه الكلمات مفرقة في القدم، أو لمحات محلية صارت جزءا من اللغة الشعرية مع الزمن، واستعلق فهمها على الشاعر نفسه، غير أن مظهره ٢ - الأدلة الداخلية.

يعتقد الشعر - إلى حد ما - على صرب من التكرار، غير أن الشعر المروي في أي عصر وفي كل أمة - بما في ذلك الشعر الجاهلي - يزداد فيه نسبة هذا التكرار زيادة كبيرة وهذا التكرار له أشكال

أربعة

- ١ - كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formula Proper).
- ٢ - جمل تأكملها قد تكون مصراعا (Formulaic system).
- ٣ - كلمات متجانسة الاقناع (Structural Formulae).
- ٤ - العاطف تفيدية شائعة (Conventional vocabulary). ويجب أن نلاحظ - تحاشيا للموقع في الخطأ - أن الأساليب الفنية للشعر المروي ليست أداة آلية جامدة تجعل من الشاعر عقلا ليا، بل أداة مرنة طوع انفعال المبدع. وأشكال التكرار الأربعة متداخلة، ولا يمكن تحديد كل منها إلا على وجه التقريب، فهناك بعض الأمثلة التي تلائم أكثر من صوب من صوب التكرار. ومن ثم يجب اعتبار هذا التقسيم وسيلة نسبية تسهل التفريق بين أشكال التكرار.

١ - الكلمات المعينة والعبارات الثابتة.

هذه الكلمات والعبارات - حسب تعريف لورث - ثابتة لا تتغير، يتراوح عددها بين كلمتين وثلاث كلمات وقد تزيد حتى تكون شطرا كاملا. ومن أمثلة ذلك.

عنت اديار

معناه سيد<sup>(٢٧)</sup>، البيت: ١

عنت اديار

ديوان امرئ القيس<sup>(٢٨)</sup>، ص: ١٤٤، بيت: ١٠

لن ظلل

ديوان رهير<sup>(٢٩)</sup>، ص: ١٩٩، بيت: ١

لن ظلل

ديوان ليبد<sup>(٣٠)</sup>، ص: ١٢٧، بيت: ١٠

بالجهنين

معلقة ليبد البيت: ٦

موقعت بيها

المصنعات، ص: ٨٢٧، البيت: ٦

موقعت بيها

ديوان عسرة، ص: ٤٥، بيت: ٦

ذكرى خبيب

معلقة امرئ القيس، البيت: ١

وذكرى حبيب

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢٩، بيت: ١

وذكرى حبيب

المفصليات، ص: ٥٤٦، البيت: ٦

وحان من الحى الجميع

المفصليات، ص: ٦٠٢، البيت: ١٠

وحان من الحى الجميع

المفصليات، ص: ٨٨٩، البيت: ١

وقد اغتدى والطير في وكتاب

ديوان امرئ القيس، ص: ١٩٦، بيت: ١

وقد اغتدى والطير في وكتاب

ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٨، بيت: ١٥

وقد اغتدى والطير في وكتاب

ديوان امرئ القيس، ص: ١٥٤، بيت: ٤٧

وقد اغتدى والطير في وكتاب

ديوان علقمة<sup>(٣٧)</sup>، ص: ١٠٤، بيت: ١٩

إذا فامتناصوع المسك يمتا

معلقة امرئ القيس، بيت: ٨٩

إذا فامتناصوع المسك منها

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢٤، بيت: ٧

وقوفا بها صخبى على صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلت أسى وتحمل

معلقة امرئ القيس، بيت: ٥٠

وقوفا بها صخبى على مطيهم

يقولون لا تهلت أسى وتحمل

معلقة طرفة، بيت: ٢

ب - عبارات كاملة قد تكون مصراعا:

إذا زاد الاختلاف اليسر الموجود في التلحين الأخيرين نتج عنه هذا النوع من العبارات<sup>(٣٨)</sup> فهي مجموعة كبيرة من الكلمات المختلفة تربط بينها كلمة - على الأقل - متشابهة فيها جميعا، وتستعمل في بحر واحد. وهذا النوع من التكرار إذن ينجم عن إحلال كلمة

على أخرى. وتحتوي لغة المتحدث على مجموعات كثيرة من الكلمات المتجانسة تخضع لقواعد نحوية، أما لغة الشعر المروي فهي تضم عدد أقل من مثل هذه المجموعات، ولابد لها أن توافى بحرا من بحور الشعر. وأشاعر الراوي القدر لا ينعى بفعل هذه الكلمات لمينة والعبارة الثابتة في كل مرة كما هي دون تغيير. فلو فعل لفظ ما يحتزبه منها ولعجز عن التعبير عما يريد، ومن ثم فقد مر على أن يحل كلمة لها نفس الإيقاع على أخرى، وهنا يؤدي إلى خلق نوع جديد من الكلمات والعبارة مشتق من النوع الأول والكلمات المينة والعبارة الثابتة ويمكن تغييره ووجه إلى النوع لأول عن طريق وجود كلمات متشابهة تماما داخل نفس البحر، بل في موقع التفعيلة من البحر (أي التفعيلة الأولى أو الثانية أو الثالثة في الشطر الأول أو الثاني)، وأحيانا يصعب التمييز بينهما، ومن أمثلة هذا النوع:

افصليات، ص: ٣٢١، بيت: ٣

ياغمرؤ

ياغمرؤ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ١

ياداب

المفصليات، ص: ٨٨٦، بيت: ١

بالدار

ديوان رهير، ص: ٩٧، بيت: ٢

لاالدار

ديوان رهير، ص: ٩٧، بيت: ٢

أوقى الشبايب الذي

المفصليات، ص: ٢٢٦، بيت: ٣

إن الشبايب الذي

المفصليات، ص: ٨٤٨، بيت: ٥

هر الجواد الذي

ديوان رهير، ص: ٩٧، بيت: ١٣

لولا الهمام الذي

ديوان الشافعي، ص: ١٦، بيت: ٩

عقب الديار

معلقة لبيد، بيت: ١

عنت الديار

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٤، بيت: ١٠

أَسْلَى الدِّيَارَ

ديوان عنترة، ص: ٤١، بيت: ٢.

سَكَبِي الدِّيَارَ

ديوان امرئ القيس، ص: ١٥٧، بيت: ٤.

هَلْ بِالدِّيَارِ

المفضليات، ص: ٤٨٥، بيت: ١.

لَمِنَ الدِّيَارِ

ديوان زهير، ص: ٨١، بيت: ١.

لَمِنَ الدِّيَارِ

المفضليات، ص: ١٩٠، بيت: ١.

لَمِنَ الدِّيَارِ

المفضليات، ص: ٢٦٣، بيت: ١.

لَمِنَ الدِّيَارِ عَمَقُونَ مَا يَجْزَعُ

المفضليات، ص: ٨٢٦، بيت: ١.

لَمِنَ الدِّيَارِ غَشِيَتْهَا بِالْأَنْعَمِ

المفضليات، ص: ٦٧٧، بيت: ١.

أَلَا يَأْدِيهِ الْحَيَّ

المفضليات، ص: ٩٥٢، بيت: ٢.

غَشِيَتْ دِيَارَ الْحَيِّ

امرئ القيس، ص: ١٢١، بيت: ٢.

غَشِيَتْ دِيَارَ الْحَيِّ

لسد، ص: ٢١٢، بيت: ١.

قَبِثَ إِمَاءُ الْحَيِّ

ديوان طرفة، ص: ٦٦، بيت: ٥.

وَجَالَتْ عَذَارَى الْحَيِّ

ديوان طرفة، ص: ٦٦، بيت: ٦.

وَقَالَ الْعَذَارَى

ديوان زهير، ص: ٩١، بيت: ٣.

كَشَشِي لِعَذَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُهَذَّبِ

ديوان علقمة، ص: ١٠٥، بيت: ٣٢.

كَشَشِي الْعَذَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُهَذَّبِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١١٨، بيت: ٤٤.

عَذَارَى دَوَارِ فِي مَلَأٍ مُذْئَلٍ

معلقة امرئ القيس، بيت: ٥٨.

زَوَاهِبُ عَيْدٍ فِي مَلَأٍ مُهَذَّبِ

ديوان امرئ القيس، ص: ١١٨، بيت: ٤٣.

وَيُظَلُّ نِسَاءُ الْحَيِّ

المفضليات، ص: ٣١٨، بيت: ١٣.

يُظَلُّ نِسَاءُ الْحَيِّ

ديوان طرفة، ص: ٧١، بيت: ٣.

لَعَمْرِي لِنَعْمِ الْحَيِّ

ديوان النافعة، ص: ٨٠، بيت: ٥.

لَعَمْرِي لِنَعْمِ الْحَيِّ

معلقة زهير، بيت: ٣٣.

وَحَانَ مِنَ الْحَيِّ الْجَمِيعُ

المفضليات، ص: ٦٠٢، بيت: ١.

جد - كلمات متجانسة الإيقاع:

إذا جعلت كلمة من عبارة ما محلَّ أخرى في عبارة ثانية وكثيراً من الإحلال كثرة معرفة، وخلت العبارتان من كلمة متماثلة في كليهما تربط بينهما، لئلاَّ إنَّ ذلك أبعد ما يكون عن مفهوم الكلمات الدعية ولعبارات الثابتة (Formulas). غير أننا كثيراً ما نجد عبارتين تحملوا من هذه الكلمة المشتركة، ولكن يمكن استخدام كلٍّ منهما على رتبة تفعيلية<sup>١</sup> ما وفي إطار قاعدة نحوية واحدة<sup>٢</sup>. مثل هذه العبارات يطلق عليها «كلمات متجانسة الإيقاع» (Structural Formulas)<sup>٣</sup>. ولما كانت اللغة العربية تعتمد أساساً على الاشتقاق فقد شاعت فيها بوفرة «الكلمات المتجانسة الإيقاع»، وإذا استُخدِمَت هذه الكلمات المتجانسة في سياق نحوي واحد لحجم عن ذلك ما يُسمَّى بـ (Structural Formulas)، كلمات متجانسة الإيقاع:

غفت الديار

معلقة لبدي، البيت: ١.

غفت الديار

ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٤، البيت: ١٠.

لُعِبَ الزَّمانُ

ديوان زهير، ص: ٨١، البيت: ٢.

طَرَفَ الْحَيَالُ

المفضليات، ص: ٥١٥، البيت: ١.

بيلفانزل الطير عن قذفاته  
ديوان امرئ القيس، ص: ١٣١، البيت: ٦٥  
تزل الوعول المعظم عن قذفاته  
ديوان النابغة، ص: ١٢٠، البيت: ١٥  
عليهن المجاهد والأبرود  
المصليات، ص: ٤٦١، البيت: ٦  
عليهن المجاهد والحريز  
المصليات، ص: ٨٣٥، البيت: ٢٠  
بها تزيرو الخواصر والسنان  
المصليات، ص: ٦٥٤، البيت: ١٩  
ذكرت به القوارس والشدايق  
ديوان لبدي، ص: ١٢٣، البيت: ٣  
نممن قالقرواد فالحلة  
ديوان زهير، ص: ٧٥، البيت: ١  
٤ - كلمات تقليديه شائعة:

يمثل الشعر الجاهلي بكلمات معينة، وأخر تعود في اشتقاقها إلى أصل واحد فيستقدمها الشعراء كثيرا ليعبروا بها عن صور تقليدية والتكرار معينة، ومن الصعب أحيانا أن تتوافر أمثلة من هذه الكلمات مستخدمة داخل نفس الوزن الشعري، حتى يصبح أن نسميها Formulae، وأحيانا أخرى قد تستعمل كلمة ما مع مجموعة معينة من الكلمات في بحر ما من بحور الشعر، ثم تظهر نفس هذه الكلمة ولكن في سياق مجموعة أخرى من الكلمات وفي بحر مابين فلما للحر الذي استحدثت فيه الكلمة من قبل. وكثرة دوران مثل هذه الكلمات وارتباطها دائما بأداء معين متشابهة يوحي بأن انتظامها في Formulae Construction أمر قريب لاحتمال.

عندما قام العلماء بتحليل شعر هوميروس كانت أمامهم مادة غزيرة قوامها سبعة وعشرون ألف بيت، أما الشعر الجاهلي فهو شديد القلة، محدود النوع. ولم يتمر للدراسة سوى خمسة آلاف بيت، ولو اتبعنا أكثر من ذلك لكانت نسبة الكلمات المعينة والتعبيرات الشائعة (Formulae) أكثر وأظهر، ولأمكن سلك كثير من الكلمات في إطار نوع جديد من ال Formulae. ولكن لما

زعم القذاف  
ديوان النابغة، ص: ٩٠، البيت: ٣  
زعم الحمام  
ديوان النابغة، ص: ٩٠، البيت: ٢٢  
حان الرحيل  
ديوان النابغة، ص: ٩٠، البيت: ٥  
كذب الخبيث  
ديوان عنترة، ص: ٣٥، البيت: ٣٠  
مقط الصيف  
ديوان النابغة، ص: ١٠٠، البيت: ١٧  
عن ظهر أرس  
ديوان امرئ القيس، ص: ٩٢٩، البيت: ٦٠  
عن ظهر باز  
ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٢، البيت: ٢٤  
عل ظهر سابط  
ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٢، البيت: ٢٣  
عل ظهر محمك  
ديوان زهير، ص: ٩٢، البيت: ٦١  
عل فرج محروم  
ديوان زهير، ص: ٧٩، البيت: ١٠  
عل كل مقصود  
ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٠، البيت: ٤٨  
إلى كل محمك  
ديوان لبدي، ص: ١٩٧، البيت: ٢٦  
إلى جذر مذلول  
ديوان زهير، ص: ٧٩، البيت: ١٤  
ويشيق المسك في حجراته  
ديوان امرئ القيس، ص: ١٤١، البيت: ١٤  
ويشيق المسك من حجراته  
ديوان امرئ القيس، ص: ٢٠٦، البيت: ١  
نرى بقرا الأرام في غراسها  
معقة امرئ القيس، البيت: ٣

كانت طبيعة هذا النوع من الكلمات لم تتحدد بوضوح بعد  
ف سوف نذكر فيما يلي كنوع مستقل قائم بذاته

يحيى ثابت

(كامل) معلقة لسده البيت: ١

ثابت

(واحد ديوان النامة، ٢٠، البيت: ٣)

سوقفت أناسها

(كامل) معلقة لبيد، البيت: ١٠

لوقفت فيها كن أسئلها

(كامل) المفضليات: ٨٢٧، البيت: ٦

رسمت أسئلها ما فني

(مقارب) المفضليات: ٣٥٥، البيت: ٣

يسقط اللوى

(طويل) معلقة امرئ القيس، البيت: ١

فسال اللوى له

(طويل) معلقة امرئ القيس ١٣٨ البيت: ٥

سئل اللوى مضرباً

(طويل) ديوان امرئ القيس: ١٢٥، البيت: ١١

بالضربة ما للوى

(طويل) المفضليات: ٤٢٢، البيت: ٣

بالشربة ما للوى

(طويل) ديوان زهير: ٨٣، البيت: ٩

سارت ثلاثاً من اللوى

(طويل) ديوان زهير: ٨٠، البيت: ٢٩

يُمنفج اللوى

(طويل) المفضليات: ٢٣، البيت: ٦

ومن الأمثلة السابقة ينضج أن (الكلمات المعينة  
والعبارات الشائعة (Formulas) في الشعر المروى لأغلافة لها  
بتعديلات العروس التي أوجدها الخليل بن أحمد، فليست كل  
متبا على رنة نغمة محددة، لأن الشاعر الروي لا عزم له بتقطيع  
الشعر. ويكفي حين يضم هذه الكلمات وتلك العبارات بعضها  
إلى بعض مراعيًا في ذلك لإيقاع تتكون لديه أبيات من الشعر،

مثلاً كثير ما يحتوي البحر السبيط على اثنين من الـ Structural  
Formulas (أي الكلمات المتجانسة الإيقاع) هما:

(١)

غُلَّتْ سَواجِدُ

ديوان لبيد: ٥٦، البيت: ٧

خَلَّتْ العَصاريطُ

ديوان النابغة: ١٤، البيت: ٥

سُودِرَ السَّوابِطُ

ديوان لبيد: ٥٥، البيت: ٤

(٢)

تَحْمَدُ مِصْرَعُهُ

ديوان لبيد: ٥٨، البيت: ٢١

مَتَكَبَّرَ ذَوَاهِصُهَا

ديوان زهير: ٨٥، البيت: ١٨

مَرْقُوعاً نَصَائِهُ

المفضليات: ٨٤٨، البيت: ٧

ومزج هذين النوعين يؤدي إلى خلق مصراع من البسيط:

يُجِيبُ الْمِيَارُكَ مِذْرُوسَ سَدَابِئِهِ

المفضليات: ٢٤٢، البيت: ٢٨

وكذلك تتردد في البحر الكامل ثلاثة نماذج من الـ Formulas تتردد،

واسمها هي:

(١)

عَقَبَ الدُّيَارُ

ديوان امرئ القيس: ١٤٤، البيت: ١٠

أَسْلُ الدُّيَارُ

ديوان عنترة: ٤١، البيت: ٢

نُبْكِ الدُّسَارُ

ديوان امرئ القيس: ١٥٧، البيت: ٤

(٢)

أَرْجَحُهَا وَسَمَائِهَا

المفضليات: ٤٧٩، البيت: ٤

خَيْبُهَا وَنِسَائِهَا

المفضليات: ٤٨٠، البيت: ٥

كَهْلُهَا وَوَلِيدُهَا

المفضليات: ٣١١، البيت: ٢٧

(٣)

غَلَا نَقَطُ

المفصلات: ٥٥، البيت: ٨

جَزْدُ تَكْدُسُ

المفصلات: ٧١٩، البيت: ٩

فَصَبُ تَقْصُرُ

المفصلات: ٢٢٣، البيت: ٣٨

ويعديل صفيق هذه النماذج ثلاثة استطاع لبيد أن يطم  
البيت الأول من معلقته

عَصَبُ الدِيَارُ عَمَلُهَا قَمَقَانُهَا بِحَقِّ تَابَدُ غَوْحًا فَرَجَانُهَا

١ ٢ ٣ ٤

ويجب أن تنتبه إلى أن (الكلمات المعينة والعبارات الثابتة - Formulas) ليست قاصرة في اللغة العربية على الصفات والعيوت، بل هي أوسع من ذلك مدى، فتشمل كل شيء في العربية: الأسماء والأفعال والحروف وهي تكثر (أي ال Formula) في شعر بعض الشعراء دون البعض الآخر، وقد وجد نوزد - أنه دراسة للشعر اليوناني المروي - إله بالوعم من توفر (الكلمات والعبارات - Formulas) وشيوعها، وإن الشاعر لا يجهل بها جميعا ولا يستخدمها كلها<sup>(١)</sup>. كما أثبت هنتكيز بدال من دراسته للشعر الغنائي في أسبانيا أن عدد ال Formulas وتنوعها في الشعر يختلف من منطقة إلى أخرى، ومن ثم فإن الشعر المروي يعكس الخصائص المحلية والمكانية والفئوية ويبرهن عن أسلوب خاصه. ودرسته (الكلمات والعبارات - Formulas) في الشعر الجاهلي تؤكد هذه النظرية وتدعمها. وقد قسم فون جرنباوم الشعراء الجاهليين إلى ست مدارس واتخذ الأسلوب والمبنى واللغة أساسا لهذا التقسيم<sup>(٢)</sup>. والشاب الذي أظهره بين أسلوبين امرئ القيس وعلقمة، وهما من أوائل الجاهليين (ولد كلاهما سنة ٥٠٠ م) يتضح الآن ويتأكد تماما في ضوء نظرية ال Formula. كما أن بعض متأخري شعراء الجاهلية كالسابعة وزهير وليد قد استعملوا نفس (الكلمات والعبارات - Formulas) وقد نتج ل الدراسة المنظمة (لللكلمات والعبارات - Formulas) في العصر الجاهلي أن نحل مشكلة ترتيب الشعراء في مدارس حسب أزمانهم.

وسوفرضا ن جميع المشدين لا يستخدمون (كلمات وعبارات - Formulas) وحدة، فمن الممكن إدراج هذه (الكلمات والعبارات) المختلفة في نوع من ال (Formulas) أعم وأشمل، نكتشف لنا من خلاله العلاقات الدقيقة بينها، واتماؤها إلى أصل أدبي واحد. وأكثر هذه (الكلمات والعبارات) وضوحا وثباتا تلك التي تعبر عن معان مطروقة في الشعر، وهي - أي الكلمات والعبارات - تظهر في أوائل القصيدة لأن الشاعر قد لا يتاح له أن يشدعها إلى آخرها بسبب ملل المستمعين أو انصرافهم. وكل قسم من أقسام القصيدة العربية يختص (بكلمات وعبارات - Formulas)، نقتسم «السبب» مثلا كلماته، ونقسم «الرحيل» عباراته، وهكذا، ولكن من الممكن سلك ذلك كله في مجموعات ضخمة من (الكلمات والعبارات) تعود في أصولها إلى اشتقاق واحد، ومن ثم فإن إحلال كلمة محل أخرى شيء جوهري للشعر الراوي لأن ذلك يتيح له أن يستخدم قدرته الفنية بطريقة حلقة بدلا من أن يعتمد أساسا على ما احتزنه في ذاكرته.

واستعمال الكلمات المعينة والعبارات الثابتة Formulas في الشعر الجاهلي لا يتبع فقط في البيت أو شطره، بل في التمهيلة نفسها أيضا لأن الشاعر إذا استخدم كلمات ذات إيحاء معين أعاد تكرارها في انصراف الثاني، وهكذا نجد أسماء وأفعالا وأدوات وعبارات كاملة تشتمل في المصراع الأول ثم تتكرر بأعيانها في أول المصراع الثاني، كما يتضح من الأمثلة التالية

عَلَمَ أَرْمَقَشْرًا أَسْرُوا هَلِيدًا      وَمَنْ أَرْمَدَ يَتَبَّ يَتَبَّ  
وَجَارَ الْبَيْتِ وَالرَّحْلُ الْمُنَادِي

(ديوان زهير، ص ٧٨، ب ٥٢، ٥٣)

وَقَدْ عَشَلْتُ عَلَى بَرْزِي يُشِينِي  
وَمَدَّ عَشَلْتُ قُسُودَ الرَّحْلِ يُنْفَعِي

(ديوان علقمة، ص: ١١٣، ب ٤٤، ٤٥)

مَنْتَ الْمَيْتَ مِنْ أَكْلِ ابْنِ حُجْرٍ      وَكَادَ الْمَيْتَ يُودِي بَابِنَ حُجْرٍ  
مَنْتَ وَأَنْتَ دَرَمٌ وَنُفْسِي

" (ديوان امرئ القيس، ص ١٣٢، ب: ١-٢)

مُجاوِزة بني شَمْحَى بن جرهم  
وتَقَنَّبَا بِسَوْ شَمْحَيَّ بن جرهم

(ديوان امرئ القيس، ص: ١٤٣، ب: ٣٠٢)

زَعَمَ الْعُدَاةُ بِأَنْ قَامَا بِأَوْدَ  
زَعَمَ الْعُدَاةُ وَلَمْ أَذْفَقْ أَنَّهُ  
زَعَمَ الْعُدَاةُ وَلَمْ أَذْفَقْ أَنَّهُ

(ديوان النابغة ص: ١٠، ب: ٢٢، ٢٣، ٢٤)

من المعروف أن كل بيت في القصيدة ينتهي بنفس القافية، ولكن الصلة الموسيقية بين نهاية البيت وبداية الذي يليه تكاد تنعدم في الشعر الجاهلي، لذا يربط الشاعر بين آياته بحروف العطف، أو يتكرر كلمة جاءت في بيت سابق. وهذه سمة من سمات الشعر المروي، كما لاحظ لورند<sup>(٢٨)</sup>.

ولكن كيف استطاع الشاعر الجاهلي أن يمتلك هذا المخزون الهائل من الكلمات المعينة والمبارات النابتة (Formulas) ويستخدمه بأقتدار في بحور الشعر كلها؟ هل لكل بحر من هذه البحور كلمات معينة وعبارات ثابتة لا تُستخدَم إلا فيه؟ أم أن هذه الكلمات والعبارات سابقة في الوجود على الإنسان البحوري؟ يبدو أن الفرض الثاني أقرب إلى الاحتمال، فترتيب الكلمات والعبارات ترتيباً معيناً ينتج عنه شئو بحر من البحور.

وقد اختار الدكتور مرو أربعة من أكثر بحور شعر دورانا في العصر الجاهلي وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط، ثم أخذ من كل بحر عبارات معينة، وقابلها على عدد ضخم من الأبيات على نفس البحور، فوجد لها تشابه (Formulas)، كما يتضح من الأمثلة التالية:

أَرْجِيهَا وَسَمَائِهَا

الكامل (المفضليات: ٤٧٩، ب: ٤)

نَدَّوْهُمُ وَعِيَادُهُمُ

الطويل (المفضليات: ٧٤٨، ب: ٢٠)

بِالْجَلْهَتَيْنِ

الكامل (معلقة ليبد، ب: ٦)

بِالْجَلْهَتَيْنِ

الطويل (ديوان ليبد: ١٩٦، ب: ٧)

ذَكَرَى خَيْبَ

الطويل (معلقة امرئ القيس، ب: ١٠)

ذَكَرَى خَيْبَ

البسيط (ديوان امرئ القيس: ١٢١، ب: ١١)

وَقَفْتُ بِهَا

المقارب (المفضليات: ٨٣٧، ب: ٣)

وَقَفْتُ بِهَا

الوافر (ديوان النابغة: ٣٠، ب: ٣)

وبتعديل طفيف في هذه العبارات يُصْلَح استعمالها في بحر مختلف، فالمباراة الأخيرة مثلا وقفت بها، إذا أُخْبِيفَتْ لها «فله» في أولها، وأُشْبِيت «الكسرة» في «بها» لتصح «فبها»، دخلت في بحر الكامل: وقفتُ فيها

الكامل (المفضليات: ٨٢٧، ب: ٦)

وَقَفْتُ بِهَا

الكامل (معلقة عترة، ب: ٣)

ومن هنا قد يصح الاستنتاج أن ترتيب الكلمات والعبارات (Formulas) هو الذي يحدد البحر. ومن الملاحظ أن هناك كلمات بأعياها تتكرر كثيرا في بحور بدتها، وهذه الظاهرة من العلاقات المميزة للشعر المروي، فقد لاحظ بإري أن موميروس يستعمل بكثرة كلمات مترادفة في بحور معينة، بينما يستخدم مترادفات أخرى في بحور مختلفة<sup>(٢٩)</sup>. وهذا يعني أن استعمال المترادفات لم يكن لمجرد التأثير، ولكن كان لمرض عدد. وغني عن البيان أن الشعر الجاهلي يزخر بالمترادفات، ولو أنعمنا النظر في هذه المترادفات لوجدناها تدور كثيرا في بحور معينة دون أخرى، فشلا كلمة «طَلَل» ومترادفها «وَمَنَّ» تتعان كثيرا في البحر الطويل والبحر الوافر، بينما تحي كلمة «الدبار» في البحر الكامل:

لَمَنْ طَلَلْ

الوافر (ديوان زهير: ٩٩، ب: ١٠)

لَمَنْ طَلَلْ

الوافر (ديوان ليبد: ١٢٣، ب: ١)



يشمل قرناً من الزمان أو يزيد: من بداية القرن السادس حتى أوائل القرن السابع. ولكن - على هذه الملامح - أصروا عن خشيتهم أن التحليل الإحصائي لن يكون دقيقاً أو مباً لأن عدد الأبيات التي اعتمدوا عليها قليل بالقياس مثلاً إلى شعر هوميروس. وبينما استطاعوا عرض عشرة أبيات من البحر الطويل كنموذج على ٢٥٢٠ بيتاً من نفس البحر، فلم يُمْكِنوا إلا من مقابلة عشرة أبيات من الكامل على [١١٥٧] بيتاً فقط من نفس الوزن، هي كل ما وجدوه، وبالتالي كانت نسبة الكلمات والمباريات (Formulas) في كلا البحرين ٨٦, ٨٩٪ و ١٢, ٨٢٪ على الترتيب، ولو كانت الأبيات المتاحة في البحر الكامل أكثر لكانت النسبة أعلى. والتحليل الإحصائي كما يلي:

١ - أجد نموذج من شعر امرئ القيس ولسد زهير وأنانسة من البحر الطويل والسيد والكامل والوفور. واحتيرت هذه البحور بالذات لأنها أكثر استعمالاً في شعر الجاهلي من غيرها، فقد وجدت اباحة ملوحي يتسبون أن البحر الطويل يشكل نسبة ٤١, ٥٠٪ من مجموع الشعر الجاهلي، بينما يمثل الكامل ٥٣, ١٧٪، أما لبيد والوفور فيمثلان ٢٤, ١١٪.

٢ - قُوِّلت الأبيات العشرة الأولى من صيفيه لبيد على [١٥٧] بيتاً من البحر الكامل، جمعت من ديوان لبيد نفسه، ومن أشعار لناعمة وعنترة وعلقمة وطرفة وزهير وامرئ القيس، ومن أشعار شعراء آخرين عاشوا في نفس الفترة. كانت نسخة هذه المقابلة ٨٦, ٨٩٪ من شعر لبيد - الذي أجد كنموذج - تشيع فيه كلمات معينة وعبارات ثلثة (Formulas).

٣ - عُورِصت الأبيات العشرة الأولى من معلمة امرئ القيس بـ ٢٥٢٠ بيتاً من نفس البحر، أجدت من ديوان امرئ القيس ومن دواوين الشعراء الستة، ومن أشعار سائر الشعراء الجاهليين. أوضحت هذه الممارسة أن ٨٦, ٨٩٪ من أبيات امرئ القيس يحتوي على كلمات معينة وعبارات ثلثة (Formulas).

٤ - قُوِّرت الأبيات العشرة الأولى من القصيدة رقم ١٨ في ديوان زهير بشماعة بيت من نفس البحر الوفر، تضم كل شعر زهير - الذي على هذا الوزن - وأشعار الستة الجاهليين وغيرهم أسفرت هذه المقارنة أن ٩٢, ٥٩٪ من شعر زهير - الذي أخذ كنموذج - يتضمن كلمات معينة وعبارات ثلثة (Formulas).

٥ - صرَّهت الأبيات العشرة الأولى من القصيدة الخامسة في

ديوان لبيد، وهي من البحر البسيط بـ ٦٤٦ بيتاً من نفس البحر، تتضمن كل شعر لبيد الذي جاء على هذا الوزن، وشعر الشعراء الستة الجاهليين، وغيرهم. أوضحت هذه الملاحظة أن ٨٥, ٦٢٪ من شعر لبيد لصاهي هو كلمات معينة وعبارات ثلثة (Formulas).

يعتقد بعض الدارسين أن الكلمات المعينة والعبارات الثلثة (Formulas) ما هي إلا شيء معروف عن الشاعر، فليح عليه طبيعة البحر أي أن البحر هو الذي يحدد هذه الكلمات والعبارات. ولو صح هذا، لكانت نسبة الكلمات والعبارات التي نجح في شعر الشاعر الراوي (أي الأُمِّي) والشاعر الكاتب (الذي يعرف القراءة والكتابة) واحدة. أما إذا قبلنا النظرية التي تقول إن الشاعر الراوي يستعمل كلمات معينة وعبارات ثلثة ليخلق بحراً من البحور، بينما الشاعر الكاتب يستعمل كلمات تأتي بها هو - في بحور موجودة فعلاً، إذا قبلنا هذه النظرية وحدها أن نسبة شيع الكلمات المعينة والعبارات الثلثة (Formulas) أعلى بكثير بين الشعراء الأُمِّيِّين منها بين الشعراء بين اشعراء الكتاب.

ولأثبت هذا لغرض أخذ الدارسون الأبيات العشرة الأولى من معلمة امرئ القيس وقارنوها بـ ٥٧٤ بيتاً - على نفس الوزن - من شعر الجاهلي، فوجدوا أن نسبة الكلمات المعينة والعبارات الثلثة فيها هي ٣٣, ٢٤٪، ثم قارنوا هذه الأبيات العشرة نفسها بـ ٣٤٨ بيتاً من شعر أبي نزاس والمنبي وابن زيدون والبارودي - وكلهم شعراء كتابون - فوجدوا أن نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) هي ٢٢, ٩٪ فقط.

ثم تتبعوا نفس الطريقة في البحر الكامل، فعارضوا الأبيات العشرة الأولى من معلمة لبيد بـ ٢٩٩ بيتاً من شعر الجاهلي من نفس الوزن، فاستبان هم أن نسبة الكلمات والعبارات (Formulas) هي ٣٢, ٣١٪، بينما لم تتجاوز هذه النسبة ٩, ٦٤٪ من شعر الشعراء الكتابيين المذكورين قبل.

بلغت نسبة الكلمات والعبارات التي فُحصت هنا ٨٧, ٥٤٪ وانطقت على ٩٥, ٣٨٪ من الشعر الجاهلي. ولو نظرنا إلى هذه الكلمات والعبارات التي استعملت في البحر الكامل لوجدنا ستها هي ٣١, ٣٢٪ من الشعر الجاهلي كله، ولكنها لا تشكل إلا ٩, ٦٤٪ من شعر الشعراء الكتابيين. ومن ثم

ولم يمتدح قد حذد في أشعارهما والمعروف أيضا أنها قد أتت في هذه  
لأشعار بما استوحىه ألفاد كنون المتبني في نختام مدحه هارون  
لاوراجي

لو لم تكن من دأ النورين المدمت هـ  
عقمت بمولد منها حواء

والتي من الكتب وشيرة الأول وغيره من لا يحوي  
عن أبيه كلمات و عبارات (Formulas) مستمدة من العصر  
الجاهلي، أما شطره الثاني فسوي على واحد فقط «سلب»  
جملت في معنفة ليد، أعادت للبيت سلاسته. وقد ساعدت هذه  
الكلمة - لأنها مستمدة من تراث قد جُرب وقيل - على أن تحفظ  
نوازي البيت وتُعَدُّ كقوة الخشونة في الشطر الأول. ولما هجر  
الشعراء استعمال صيغ الشعر المروي فيا بعد نظر لشيوع  
الكتابة، واندهم إلى الحق والابتكار، أصبح لكل منهم أسلوبه  
سمير

وب أن شعراء المحدثين لم يسوعوا الكنعنات المعينة  
والعبارات (Formulas) التي استعملها الجاهليون، وبما أهم  
جندرو وسكرو، وخدم أنفسهم أسلوب منير، غنى لنا أن  
حول إلى شعر الجاهلي صحيح. ولم يكن في مقدور هؤلاء  
شعراء كنس لـ حده.

وشعر شري في كل الأدب ليس به «نصر» ثابت،  
فالشاعر عند كل مشهد يحسن تعدلات مدته أو تكثر عن  
لقصيدة أو قصيدة نصها بطراً من اسميه على مدى الزمن  
انتطاول وتعاثت ثقافة الأمة عبر هذا الزمن، وبكم - رغم هذا  
لتغير - تحفظ بحرورها، موضوعاتها الأساسية، مثلًا في الشعر  
نالحمي، تنق «العقدة» كي هي مها تبدلت اجراء ملحمة  
ولشعر الأنجلو - ساكسوني السيمي يستعمل نفس الكلمات  
ولعبارات (Formulas) التي استخدمها الشعر الأنجلو - ساكسوني  
لوثي قبل المسيحية، ولكن المسيحية هذيت من هذه الكلمات  
ولعبارات بما يتشبه مع عقيدتها، ولذا ترى في قصيدته «يؤلف  
Beowulf» التي أُلِّفت قبل ظهور المسيحية، عناصر مسيحية  
واضح. ونرى في الشعر القصصي الألباني المسيحي الذي  
تتدفقه ليهود في العرب آثارا واضحة لتحليله من السمات  
المسيحية. هذه المرونة لتقبل كل جديد مع الاحتفاظ بالجوهر  
والأصل القديم سمة بارزة من سمات الشعر المروي. وعلى حد

يمكن القول إن الشاعر الأنبي الجاهلي يستعمل الكلمات  
والعبارات (Formulas) ثلاثة أصناف استعمال اشاعر الكاتب  
هـ

\* \* \*

والكلمات والعبارات (Formulas) التي استعملها الشاعر  
الجاهلي مستمدة من تراث تكاثفت أجيال على خلقه بحيث  
أصبح فجة طرغ الشعراء، وليس الأمر كذلك مع الشعراء  
الكاتبين، أي أن الشاعر الجاهلي يعتمد على رسائل فية جماعية  
قد هُتت وأعدت له، لا على كلمات يستمدّها من ذات نفسه  
ولاشك أن عدم تميز الشاعر الجاهلي عن غيره في أسلوبه  
وخصائصه. على عكس ما نجد عند أبي نؤاس والمتنبي مثلا - يدل  
على هذا المصدر الشعبي الذي استقى منه الجميع، وهذا بدوره  
سمة بارزة من سمات شعر المروي.

ومن هنا يمكن القول بأن الشعراء الجاهليين كانوا رواء،  
يعتمدون على هذا المحزون المائل من الكلمات والعبارات  
(Formulas)، ويرحلون أشعارهم خلال وقت الإبداع، لا أنهم  
يمضون أشعاراً بعينها يرددونها كما هي، على عكس شعري بعض  
العباسي الكاتب الذي من خلال مراعاته الدقة نثرًا في  
والعروض والبلاغة استطاع أن يخلق لنفسه أسلوباً متميزاً  
وخصائصاً متفردة. وفي حين استعمل الشعراء الجاهليون بحرية  
نفس الكلمات ولعبارات لأنها ليست ملكاً لأحد وإنما حقّ مشاع  
للجميع، وجد الشاعر العباسي الكاتب نفسه أمام نقاد يهجمونه  
بالسرقة إن أجتلب كلمة أو عبارة أو فكرة من شعر آخر. ويجب  
أن نمسّر الكلمات المتجانسة الإيماح (Structural Formulas) التي  
تشيع في شعر الشعراء الكاتبين بأنها تقليد واع أو غير واع لأدبهم  
للوروث، أغداهم على استعمالها جفأهم ومدارستهم لذلك  
الأدب.

وكان بعض النقاد يرون أن الأصالة الحقّة في الشاعر تكمن  
في قدرته على تجديد أو إضافة لصورة من صور الشعر القديم،  
وطالبوا الشاعر أن يتعمّد بشكل القصيدة الجاهلية  
وبالموضوعات التي عالجتها، ولكن كان عليه أن يعبر عن ذلك  
بكلمات وعبارات مغايرة لما يقلده ولا انهموه بالسرقة. ولهذا  
اجتهد الشاعر العباسي الكاتب في أن يسمّد لغته وعباراته من  
نفسه ويتحاشى ما أنماه إليه الجاهليون والمعروف أن أبا تمام

الصورة يمكن القول إن الأمر كان كذلك في الشعر الجاهلي، ومن ثم يمكن تفسير لماذا يشيع فيه ذكر «الله» والقسمة به، ولماذا يحتوي على عبارات تكاد تكون آية قرآنية بعضها. فالشعر الجاهلي قد استوعب عناصر إسلامية خلال القرون الإسلامية الأولى لتخلص من العناصر الوثنية.

#### خاتمة

لم تُطوّر نظرية باري - تُؤرد حتى الآن بصورة عامة إلا على الشعر الملحمي، أي لأشعار الطويلة ذات الطابع القصصي وبمثل طول القصائد لمصرط هو الذي جعل ظهور أسلوب «الكلمات والعبارات» (Formules) أمراً ضرورياً، فأعتمد الشعر على لذكره وحفظه لفصيلة كاملة أمر لا يمكن أن يكون ولكن الشعر الجاهلي شعر غير قصصي وإنما هو في جملة شعر غنائي وضمي، تتراوح طول قصائده بين بضعة أبيات إلى مائة بيت أو ما يقاربها. فالشعر الجاهلي - مثل الشعر القصصي الأوروبي وأغني نودا الهندية - قليل عدد الأبيات بحيث يسهل حفظها، ومن ثم فإن أمر الاعتماد على الذاكرة في حفظه وتدوله يبدو أمراً مقبولا غير مدفوع. ومن ثم فلا بد من تعديل النظرية في نظرية باري - تُؤرد فيها يختص بتطبيقها على الشعر الجاهلي.

لقد أوضحت هذه الدراسة أن الشعر الجاهلي شعر مروي، يحتوي على نسبة عالية من الكلمات المعبية والعبارات الثابتة (Formules) ولا يعني اختلاف الروايات واختلاف ترتيب الأبيات في نسخ المختلفة للديوان الواحد أن ذلك الاختلاف ناشئ عن تعبير وتبديل في الكلمات والعبارات (Formules)، كما أشرنا من الشعر الملحمي. فهذا الأمر في الشعر الجاهلي يدل على استقرار في «النصوص» لابعونه الشعر الملحمي الصويل. وهذه الظاهرة - أي ظاهرة الاستقرار - يرى لُؤرد أنها تميز الشعر الملحمي العصر الذي يُعقبه لفصائل دواماً. في هذه الحالة يحفظ المنشأ الشعر، ولكن هذا الحفظ غير مقصود لذاته، ولا يكون إلا بعد اللجوء إلى الوسيلة المعية لتأليف الشعر المروي، أي اللجوء إلى الارتفاع اعتماداً على الكلمات والعبارات السابقة الوجود (Formules). فالحفظ والارتفاع للأشعار القصيرة ليسا شيئين متناقضين، بل هما متلازمان يتمان نظريته واعية حتى يستقر النص في ذهن الشاعر. وسواء كان

الحفظ أو لم يكن، فالذي يجب أن نضعه نصب أعيننا هو أن الارتفاع يعتمد على الكلمات والعبارات (Formules) هو الطريقة الوحيدة المتاحة للشاعر الأمي بغض النظر عن نوع هذا الشعر (قصصي - غنائي - وصفي ... الخ) والشكل الذي يتخذه. مثلاً لاحظ الدرسون أن الشعر الأسباني في العصور الوسطى سواء ملحياً أو قصصياً أو غنائياً استخدم كله نفس الكلمات والعبارات (Formules) ولكن لما انقرضت طبقة الشعراء المحرفين الذين أجادوا فن الارتفاع، مات معهم الشعر الملحمي، وبسبب استمرار الشعر القصصي والغنائي نظراً لقصر قصائده التي يسهل حفظها في الذاكرة.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الشعر العربي، فهناك الرواة الذين صاغوا الشعر عن طريق جمعهم له، ولكن كان ذلك في مرحلة تالية لمرحلة خلق فيها هذا الشعر بالطريقة التي حاولت هذه الدراسة إثباتها. وبعض هؤلاء الرواة لم يكونوا رواة معطاة بل كانوا شعراء متمنّون، وروّاء شعر شاعر ملتزمة عليه، ومن استكملوا الأداة واستحكم فهم أصحابها شعراء مشهورين كما نعرف عن كعب بن زهير. ويرى أن لشاعر خلال فترة التمدد هذه يكتب الكلمات المعينة والعبارات الثابتة (Formules) التي تستعملها فيما بعد.

وبناء على ما نُؤد هنا يكون الشعر الجاهلي صحيحاً غير منحوب، ولكنه لم يصل إلى الصورة التي كان عليها عندما نظمته الشعراء، وإنما على صورة تقريبه دخلها تغيير وتبديل نتيجة للرواية، ومحاولة مزج العناصر الوثنية منه. لذلك يجب أن تدرس الروايات المختلفة لأي قصيدة على ضوء تاريخ ظهور هذه الروايات، وحسب التنقيح الذي أدخله صانعو النواوين. وإذا اتضح أن هذه الاختلافات نتيجة لاختلاف المصادر التي استقى منها صانعو النواوين، فيجب أن نغفل هذه الاختلافات على أنها كلها صحيحة، لأن البحث عن «نص أصلي» في الشعر الروي جهد صانع لا تحصل وراءه.

وبعد، فهذه خلاصة النظرية الجديدة إلى الشعر الجاهلي، عرضتها كما هي ولا أتدخل فيها، ولي رد مقصّل إن شاء الله في القريب. وأمل أن يتصدى لها الدرسون بالبحث والنقد.

## المصادر والمواضع

(13) Serjeant, *Ibid.* PP.3,13,67 Albert Socin, *Dhrsen aus Central — Arbeiten*, Abhandlungen der philologisch historischen Classe der Königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft, XIX (Leipzig 1901), P.46.

(14) Serjeant, *op. cit.* PP. 78 — 85; Socin, *OP. cit.* P. 48.

(15) Serjeant, *Op. cit.* P.8.

(16) Alois Musil, *The Manners and customs of the Rwala Bedouins* (New York, 1928), PP.283—284.

(17) Blachere, *Histoire de la Littérature Arab des Origines à la Fin du XV siècle de J.C.* (Paris), 1952, vol 1, PP. 83—83.

(18) Serjeant, *op. cit.* Pp. 12, 76.

(19) *Ibid.* P.8.

(20) Musil, *Op. Cit.* P. 284.

(21) Serjeant, *Op. cit.* p. 28.

ويعطي الدكتور جيمس سرو مثالا لتأكيد ما ذهب إليه سارجنت، فيقول أن كثير من القصائد الحديثة في «جزيرة العربية تبدأ بهذه العبارة: «هباراكبا»

(22) Serjeant, *op. cit.*, P. 13.

(23) Musil, *Op. cit.*, P.284, Serjeant, *OP. PP.* X, XI.

(24) Musil, *Op. cit.*, p. 284.

(25) *Ibid.*, P. 284.

(26) Socin, *OP. cit.*, P.6.

(27) Musil, *Op. cit.*, P. 284; Serjeant, *OP. cit.*, P.X.

(28) Musil, *Op. cit.*, P. 283; Blachere *Op. cit.*, vol.2, P.357.

(29) *ard, OP. cit.*, P.37

(٢) يقول جيمس سرو: «تدعيها لهذا الرأي - أن الطريقة العربية التي كان البدو يهجون بها أشعارهم قد تبت إليها بن رشيق وعابها ونال منها، قال: (ومن العرب من يحنم القصيدة ليقطعها، والقصص بها متعلقة، وفيها رابعة مشنبة، ويبنى الكلام ميتورا كأنه لم يتمدد جملة خاتمة) انظر العمدة ٩٦ - ٩٦٠، تحقيق هبي الدين عبد الحميد، ط. رابعة - لبنان ١٩٧٢ أنقول وابن رشيق لم يعد ذلك عيبا بل قال

«كل ذلك وطنية في أعبد العهود واستنقذ الكلفة، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف خصها بقوله يصعب السبل عند شدة المطر كأن السباع... فلم يجعل لها قاعة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي المعلقات»

(1) Milman Parry, *L'Épique traditionnelle dans Homère* (Paris, 1928); *Les formules et la métrique d'Homère* (Paris, 1928); (*Studies in the Epic Technique of Oral Verse — Making I: Homer au Homeric Style*), *Harvard Studies in Classical Philology*, XLJ (1936), PP. 74—147; (*Studies in the Epic Technique of Oral Verse — Making II: the Homeric Language as the Language of Oral verse*), *HSCP*, XLII (1932).

(2) *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass. 1964).

(3) Donald K. Fry (ed). *The Beowulf Poet: A Collection of Critical Essays*, (Englewood Cliffs, N.J.), 1964.

(4) James H. Jones, (Cosmonymy: Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads,) *Journal of American*.

(5) Joseph Dugan, (Formulas in the Government de Louis,) *Romania*, 1906, PP. 315 — 344, Tatiana Fortsch, (The Chanson de geste in the light of Recent investigation of balkan Epic Poetry,) *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut A. Motzfeld*, ed. A.S. Griefs III, (Washington D.C) 1964.

(6) W.E. Meigsod, (Oral Bards at Delphi) *Transactions of the American Philological Association*, XCII, 1961 PP.317-325— James A. Motopoulou, (The Homeric Hymns as Oral poetry,) *American Journal of philology*, LXXXII, 1962, PP. 334 — 366; Joseph A. Russo, (The Structural Formula in Homeric Verse,) *Yale Classical Studies*, XX, *Homeric Studies*, ed. G. S. Kirk (New Haven), 1966, PP. 219 — 240.

(7) William Whiston, (Formulaic Poetry in the Old Testament,) *Comparative Literature*, XV, 1963, PP. 1 — 14; (Old testament poetry and Heroic Epic,) *Comparative Literature*, XVII, 1966, 113 — 131.

(8) James Ross, (Formulas Composition in Gaelic Oral Literature,) *Modern Philology* LVI, 1959, PP. 1 — 12.

(9) *The singer of tales* PP.126 — 127

د. هادي سليمان والشيخ المصطفى ٢٨ - ٢٩، تحقيق عبد السلام حارون، ط. ثانية ١٩٦٠ (١١) هي ملحوظة أن نصوص النصوص المعامل في حروبنا ونظم الآن في الجزيرة العربية، حيث أن الطريقة التي نظمها الشاعر المعامل في حروبنا

(12) R.B. Serjeant, *South Arabian Poetry: I, Prose and Poetry from Hadramawt* (London, 1951), P.3.

(42) Negler. Op. cit., Russo, p. cit.

(43) Lond. Op. cit., PP. 48 — 50, 52 — 55.

(٤٤) دراسات في الأدب العربي (ص ١٨٣)، ترجمة الدكتور محمد يوسف نجيم، بيروت

(٤٥) النظر للذين يبينون خاصة ديوان امرئ القيس ص. ١٤٣، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بالقاهرة

(46) The Singers of Tales, op. cit. P. 34.

(47) M. Parry, (Studies in HSCP, XL, 1930.

(٤٨) مقدمة ابن خلدون، ٢ - ١٢٩٠ - ١٢٩٣، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٦.

(49) Mary Catherine Bateson. Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes (Paris, 1979), P.20.

(٣١) شرح انقصائد السبع لأبي الأثيري - تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف ١٩٦٣

(٣٢) ديوان امرئ القيس (ضمن المقدمتين)، تحقيق الورود، لندن ١٨٧٠

(٣٣) ديوان زهير (ضمن المقدمتين)

(٣٤) ديوان نسيب - دار صادر، بيروت، بدون تاريخ

(٣٥) المقفليات - تحقيق نبال، الكويت ١٩٢١

(٣٦) ديوان عنترة (ضمن المقدمتين) - ديود، مقدمة (ضمن المقدمتين)

(٣٨) ديوان النابغة (ضمن المقدمتين)

(٣٩) Lond. Op. cit., P. 35

(٤٠) داخل أي بحر من بحور الشعر

(٤١) لتكون كلنا فاعلاً أو مفعولاً أو ماضياً الخ

## أيها القارئ الكريم..

لتطل على الماضي، والحاضر، والمستقبل من نوافذ واسعة وأميّة ..  
ولتطل على حركة الثقافة والأدب في الوطن العربي والعالم ..

## اقرأ .. وإشترك ...

بالمجلات التي تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة

- المورد: ..... تعنى بالتراث العربي - الاسلامي
- الأقلام: ..... تعنى بالأدب الحديث.
- الثقافة الأجنبية: ..... تعنى بالأدب في العالم
- الطليعة الأدبية: ..... تعنى بأدب الشباب
- التراث الشعبي: ..... تعنى بالتراث الشعبي
- آفاق عربية: ..... مجلة فكرية عامة
- علوم: ..... تعنى بآخر الانجازات في العلم والتكنولوجيا

# الهلال

الجزء الثامن من السنة الرابعة والعشرين

من أول مايو (ابر) سنة ١٩١٦ و ٢٨ جماد الثاني سنة ١٣٣٤ هـ

## اقوال مأثورة

لمؤسس الهلال

اسباب النجاح

الثروة أشهى ما يطعم فيه الناس لأنها تساعد على ما تتطلبه نفوسهم من المنهات  
المادية أو المنوية الجسدية أو العقلية فهم يسعون في طلبها ويحلمون بها ولا ينهضوا إلا أفراد  
توفرت فيهم المزايا المساعدة على النجاح وهم هؤلاء الذين أحواضهم من أساليبهم ولا تنال  
الثروة اعتباطاً أو عبثاً وإنما ينالها أهل النشاط والذكاء بمحدهم وهم بعد أن يذوقوا  
أدمنهم في استنباط الأسباب وتدير الحيل . . . أفة القرمز . . . إلى ذكاء ونهمل  
وسداد رأي ولا سيما في هذا العصر تجرأ الجهاد في كنهه في الجهاد . . . يحترقون من أساليبها  
على نسبة ما يذلون من السعي والاحتماد . . . ألا فادراً ولا سبباً . . . كالأثر . . . طريق  
الأثر أو بالتورس . . . نهر أو معدن أو صعود الأسرار شدة ما يتكلمون من عمار أو نحوه  
بما لا يحتاج إلى تفنن أو ذكاء . . . فهذا لا يجوز انجاحه قاعدة وإنما القاعدة أن ينال الإنسان  
من دنيته بقدر سعيه وعلى نسبة مواهبه

ومن الأدغام الشائعة « أن الثروة لا تنال طرق الهلال وإن الإنسان الأمين  
المتقن يبتلى فصيلاً ويبتلى صبوراً وإنما يرضى الكادون أهل الحيل والتفاني . . . ولم ي  
ذلك أموال وأشجار وأعمال . . . وهو عذر الدين يفتلون في سبهم مع رعيهم في السبل  
وسهرهم واستقامتهم فينبون فشلهم إلى صدقهم وسلامه بينهم . . . وهم إنما فشلوا لافتقارهم  
إلى بعض مميزات النجاح كالدكاء أو المعرفة أو الثبات أو نحو ذلك . . . لأن الاستقامة  
وحدها لا تكفي ولو راعها السعي والسهر

محمد عبد الرحمن

## الشعر الجاهلي

## کیف مدرسه

( )

ثم يودنا الرب في ساحلهم الا هذا التراث الخالد الذي قلته لنا افواه الزمان - مع شيء من التصحيف والتحريف ومن التبديل والتغيير وعلى نحو من الزيادة والنقص - وهو الشعر

من الرواية لم تحفظ عنهم في حياتهم من النثر والسجع شيئاً تصح الثقة به والاعتماد عليه ، إلا هي طائفة قليلة من الخطب واسجاع الكهان والمنذرين فلما يتفق على تصحيحها راويان

ولداوة العرب في ذلك الأثر الأكرم ، فليس في طبيعة البشر من القوة التي يسطر  
بها على الحس ويتسلط على الشعور ما يمكن التحليله وقهر الرواة على ان يتوارثوه  
والعرب - بعد ذلك - في جاهليتها أمة هدية لا تحرف الكتاب ولا تألفه ، فليس  
عجبا أن تصبح قصودها ، وحدها من عبران خفيطة الرواية ، لا يسهل على المقلد  
تلك لغة عرقها القديمه وفيها المحدثون . يرددونها كل حين في البحث عن بقاء  
ما للجاهلية من شموه ونماء ما لها من أثر

وربما كانت من جنس وحوهاً حقاً . ولكننا نسرق الألبان أف كله اذا اعتقدناها  
من كل وجه . انما الحق الذي لا تش فيه ان العرب في جاهليتها ذكرك لها نثر يستحق  
ان يحط . ولا حطاب يسمى ان نحد . لان طبعها لم تكن قد وصلت مد من الرقي  
والتهذيب الى حيث تصفح مصدراً للبرع الكثر ورائه ذ ولجيد الخطابة وموتها  
فما نثر الا صورة النفس الهادئة الواضحة قد انزعج لها من اسباب الحصاره ووسائل  
المدنية ، ومن كتب العلم واسرار الحكمة ما يوفر عليها خطها من شينين : احدها الامن  
والدعة ، والثاني الروية والتعكير

وعن علم أن الامة العربية في مهلتها ، كبر في آفة ولا وادعة ، كما لها مانك  
نقط باحثه ولا مفكرة <sup>(١)</sup> . فليس من اليسود ان تكون كائنة او نائرة

$$= \frac{1}{\sqrt{\pi}} \int_{-\infty}^{\infty} e^{-x^2} dx = 1 \quad (A)$$
[illegible]

• *Journal of the American Medical Association*, 1997; 277: 1033-1037

والترجى نفسه يدنا على أن عهد الأمة العربية بالكتابة إنما هو متصل بظهور الإسلام وانتشاره . فليس من الحق أن يقول قائل أن الأمة العربية كانت في جاهليتها كاتبة ، لأن حرب بن أمية تعلم الكتابة من أهل الحيرة ، أو لأن الخط المستد كان متوارداً في مصر الأسر باليمن . وإنما هذه كتابة أفراد لا كتابة شعوب . ليست هذه الحصة غربية في حياة الآداب ، ولا مقصورة على حياة العرب خاصة . فإن اليونان والرومان على ما يحدثننا به تاريخ آدابهم لم يعرفوا التثنية والخطبة التي يصح أن نسميها بهذا الاسم إلا بعد أن وفر عليهم حفظهم من الحضارة وورق الحياة الطيبة

فما كان ديموسين<sup>(١)</sup> ولا شيشرون<sup>(٢)</sup> إلا ابني الحضارة قد ازهر غرتها وانبثغ ثمرها وما كان نبوع علي - رضي الله عنه - وزيد والجاحل في الخطبة إلا بعد أن أحرر العرب من الحضارة حظاً يتفاوت قوة وصفاً ويختلف قلة وكثرة<sup>(٣)</sup> بمقدار ما بين عصوره من التعلوت والاختلاف

كذلك لم يورث العرب من آثار الحضارة للمادية شيئاً يصح أن نعتمد عليه في فهم حياتهم النفسية اللهم إلا ما كان من هذه الآثار القليلة براحا السامع إذا جاب أقطار الحجاز واليمن كد مأرب - اليمن ومنازله نبود بن الحجاز و لثام وهذه الآثار على قلة<sup>(٤)</sup> ما ورث من الجرحى والآثر الذي يعين مصدر أقالمتها لا تكفي عنواناً لحياة أمة ذات حظ موفور من الحضارة ، ولا تصح مددة لدرس هذه الحياة . فكثيراً ما ماتت الأمم من غير أن تترك من آثارها المكتوبة شيئاً يمثل حضارتها تخيلاً صحيحاً ولكنها تركت من الآثار ما اتاح للأدريين أن يصوره أمين حياتها المادية

(١) ابن حبيب ، ثاني من اضر حبيب في العالم كما إلى الآن - عاش في القرن الرابع قبل المسيح وبصر الأكبر والمه وكان لهما عدواً وهذه القصيدة هي - مع -  
(٢) ابن حبيب روماني عاش في القرن الأول قبل المسيح وكانت القصة الرومانية في أذهان الجمهور وأقامت الأسماء في حياتهم

(٣) التوفيق بين هذه الطريقة وبين حياة الخطابة عند العرب يحتاج إلى كلام كثير ليس هذا موضعه فقد يطعن الباحث أن ورق الحضارة العربية قد واد الحماة . وليس هذا من الحق في شيء فإن ورق الخطابة الآن في أوروبا يثبت سلاله تماماً لا شك فيه وإنما لموت الخطابة عند العرب أيام الساسيين أسباب أخرى

(٤) انكشف المثلث نمون على هذه الآثار فوأنما من الحماة الساسي والتودى والباقي ولكن هذه المكتبات لا تحيد شيئاً في تاريخ هذه الآثار نفسها وإنما تحيد في تاريخ الدين فتدور ما لا تنهيه الأمر قد تأخذ بيد القصة هذه الآثار

والخضيرة صورة : هل أقتاع النفس وأطمتها إليها (١)  
أدأ فليس إلى درس الحياة النفسية للرب من سبيل إلا درس ما ورتنا من الشعر  
هل نستطيع أن نكتفي بدرس هذا الشعر لفهم الأمة العربية ولأن نتخذ لها  
صورة واضحة جلية ؟

هذه مسألة لا يستطيع الإجابة عنها إلا من أقر الشعر الجاهلي ونهيه وأحس  
استبطان الصلة بينه وبين الحياة المادية للأفراد والجماعات  
وعن زعم أبا قد وقتنا إلى سخر ذلك ونزعم أنا نستطيع أن نستبط من الشعر  
الجاهلي للحياة الأدبية والمادية عند الجاهليين صورة لا تكسر واضحة الوضوح كله فهي  
منه على حظ غير قليل

• • •

درس هذا التراث القديم واستبطان الصورة الواضحة منه للأمة العربية أمر ليس  
إليه من سبيل - في قيت هذه الدبة بين هذا التراث وبين أممنا وهو نوع من البحث  
يستفيع ضرورياً كثيرة من الماء

فقد وصل إليه هذا التراث نظري الرواية لا بطريق الكتمان والرواية في نفسها  
مطلة ألوان من الشك وصعوب من الاحتمالات ليس فاحت الخوض أن يغفل عنها ، بل  
لا بد له من أن يلمس الآلة وروية في قدها ويحصيها من أن يلمسها ويتخذها قضايا  
ومقدمات لا يريد أن يفتح من الأحكام

ليس الشك في الرواية معصور على ما ورتنا عن العرب ولنا أول من شك فيها  
قلت إليه الرواية من رت - فهو المل بالرواية فتبيحه لأزمة لربي البحث وملكه  
التحقيق المادي ، ولنا حدث في هذه الصور من استبطان الحياة النفسية الخالصة وشدة  
سلطانها على ملكة الإنسان كافة - فاداً تنكنا الآن في قيمة الرواية لتراث العرب ضد  
شك المرجحة قلنا في قيمة الرواية لتراث الرومان واليونان . وأصبح ما كان يستفقه  
مؤرخو هاتين الامتين حراً لا شك به وإن الصلة بينه وبين الحق لوابة وإن السب  
بينه وبين الصواب انقطع

(١) من هذه الأسماء التي كانت في إيطاليا وطاسرتها رومنة وتلت عليها  
من العلماء لم يدعوا إلى الآن أن يرقوا إليها ولكن تخرجها لهم وأصبح معروف عمل ما  
ركبوا من الأثر وما كتبه عنهم معاصروهم الرومان

كانت روايات هيرودوتس<sup>(١)</sup> وتبانيق<sup>(٢)</sup> عند كاتبا حفاً صريحاً وما شك  
ساصروهما في أن نصيبها من الصدق موفور فاصبحت هذه الروايات ولدت الحق منها  
ليحصيه المد ويقتاوله الحصر

عدم شيوع الكتابة هو العلة الأولى في ذلك ولكن لشك في الرواية العربية عللاً  
خاصة لا بد من الإشارة إليها أخذاً بظهور الاسلام فانه أنتج أميين لم يكن للعرب عنها  
مندوحة

الأول الفجوح وما استنفع من موت كثر من الرواة وذهاب كثير من الرواة  
على أثر ذلك

ولعل هؤلاء الرواة لو لم يسجلهم الموت لأدوا الياء، يريد خطأ من هذا التراث  
الأدبي الذي تركه لنا الجاهليون

فلم يكن كل شاعر جاهلي موفياً إلى الشهرة وبعد الصيت بحيث تصح قصائده خطأ  
ثانئاً في القبائل يروونها من عرف لشاعر ومن جهله، بل كان منهم الحامل الذي لم  
يرحمه حبه إلى حيث ينسب كبار شعراء، وكان منهم من سمعت قبيلته إلى العرب  
خاصة ما أصاب فائدة من عمل به الرواة، وانما كان له روية حسن يروي عنه شعره  
ويحفظ عنه ما نظم من قصيد، ولعل هذا يراوه قد هناك في ما كان من حروب الردة  
والفتح ونحن قبل أن نتكلم من أن روية، روية ومثل إلى الناس ما حفظ

ومن هنا نحب الشك في روية صاحب الألفين ووجه من أن هذا الشاعر قد كان  
مقلداً، فقل الشاعر في نفسه لم يقل وانما أقل الرواة عنه

انظر إلى الحارث بن حذيفة ذلك الذي ارتحل - فيما يقول الرواة - مقلته  
المشهور بين يدي ملك الخيرة، أفترى أن هذا الشاعر نسجه مذهبه بأكثر من مائة  
بيت في نفس واحد غير متعلم ولا مختلج قد كان من طبعه الأفتال

وكذلك حصه عمرو بن كلثوم، أنس ما أصاب كراً ونال في الجاهلية والاسلام

(١) أول مؤرخ عربي في أول مؤرخين العالم كله - نشأ في القرن الخامس قبل المسيح  
ووجه العرب العرباء مؤرخه في تاريخ العرب في القرن الأول والخامس قبل المسيح  
من روية العرب في تاريخه حتى انتهى إلى ما كان من روية العرب في القرن الأول والخامس  
من روية العرب في تاريخه حتى انتهى إلى ما كان من روية العرب في القرن الأول والخامس

(٢) مؤرخ روماني نشأ في عصر الامم الرومانية - في القرن الأول والثاني قبل المسيح  
ومؤرخه الامم الرومانية فيقول انه جاءه تاريخ روماني، وضع كتابه في بيت داره  
في روما في روماني، وهذا مؤرخ وضع روماني في القرن الأول والثاني قبل المسيح



نعم ان المحققين من رواة الثقة والادب لم ينفوا عن هؤلاء المتحليين . فشاركهم ابن سلام في طبقته . وبنه ابن هشام الطبري في سيره على ما اعاد ابن ابي راس الشعر لنسبه الى الصحابة والجاهليين يشير الى ذلك في تلخيص ورقه . واكثر هذا التنبه من الرواة المحققين لم يكن كافياً لاستخلاص الشعر المخرج ذي السبب الواضح الى الجاهليين لعل لا تعرض لها الآن

فانما اصفت الى هذه الطلل السابقة علة اشتراك فيها العرب والرومان مما عرفت مقدار ما ينبغي احتماله من النقاء في تحقيق الروايات للشعر الجاهلي هذه العلة هي اختلاط العرب بعد الفتح بامم كانت ارفع منهم حضارة وأزهى مدينية وأثبت منهم في العمران قدماً

فكان الامم اضطرت بعد الفتح الى ان تخلق العرب وتسلطف لهم ونسب ما استعلاحت في بل الخلوة فيهم فسلكت الى ذلك سلا كثيرة منها اتحال الرواية عن بعد العرب وعزهم القديم في قوة السيف واللسان مما

ومثل هذا قد ملا الرومان حين مكسبهم الفتح من بلاد اليونان فاسروا منهم العدد الكثير وانخذوا هؤلاء الاسرى - كما كان بعد العرب اسرى الفرس مؤيدي لابنائهم ومنظمين لدواوينهم العامة والخاصة فما اسرع ما اغل اليونان لارومان من القصص والاساطير تداً أثيلاً وعراً تليداً وشعراً طريفاً وبنياً رائياً حتى قال هوراس الشاعر الروماني في الفرس رومية قد فتحت اليونان بالسيف ولكن اليونان قد فتحوا رومية بقوة المعن

وذلك فقه هو الذي كان من الفرس حين اشتد اختلاطهم بالعرب أيام بني أمية وعلى نحو خاص أيام بني العباس

من هذا كله يظهر ما يحيط بالرواية الجاهلية من الشك والريب وان من الغفلة ان يتناول الباحث المحدث كل ما ورد في كتب الاقدمين على انه حق لا شك فيه فيبحث عنه ويستند منه وبشيء عليه من العلم قصوراً هي في نفس الامر أوهى وأوهى من نسج الضمكوت

فاذا احتاط الباحث كل الاحتياط في التثبت من رواية الشعر الجاهلي ووصل بعد هذا الاحتياط الى ما يستفاد او يرجح انه شعر جاهلي صحيح فقد فرغ من العبد الذي لا بد منه

وهنا يجب ان ندرج في درس هذا الشعر فقه وكيف السبيل الى هذا الفرس ؟

محمد حسن نائل المرصفي

# الجلد

الجزء التاسع من السنة الرابعة والعشرين

سنة اول يونيو (حرران) سنة ١٩١٦ و ٣٠ رجب سنة ١٣٣٤ هـ

## اقوال مأثورة

لمؤسس الجلال

التعليم الموروثى

ونحن نطالب الان من ان ننس الحكومه تعلم الاسماء حرصاً على ثباتهم يُقالون عن  
التفكير فيه . وكما يطالب الوالد طبعه الوجود يحفظ لولد وساطة وتربية بدنه بالعداء  
والكراهة وبها تتد ساعده ويستقل نفسه من اذى اعدائهم فزنت عقله وتهذب نفسه  
ليقوى على معاركة الحياة . وكذا ترى الاسماء من عامين هذه القاعدة والحكومة انما  
افقت لحماية المآثر وضرورة لعدم بيب والاقتصاص من الملوك . فكما تطالب الوالد  
اذا قصر في تربيته ولحمه وكسبه وتحميه على الماء هذا الواجب هو مسئولة عن قصيره  
في الواجب الاخر اذا رثته مقصراً به ولم يجبره عليه . ولذلك كان للحكومة ان تجبر الوالد  
على تعليم اولادهم ولا سيما اذا كانوا لا يزالون في اوائل ادوار نهضتهم

كذلك فعلت الامم الرافية ولا يزال التعلم اجبارياً في الممالك المتقدمة حتى الان  
هذا لا يكون كذلك مصر مد ان رأينا قاعدتنا عن انشاء المدارس من عند اخناتون  
فلة المتعلمين يتنا ١ فان الامم المتقدمة لم يكثر عدد الممارين فيها الا بالتعليم الاجبارى ...

م. محمد يوسف

# الشعر الجاهلي

## كيف ندرسه

### ٢

فد يصل الباحث بعد الاحتياط وشدة التحقّق الى الاقتناع العادي بان قصيدة ما من الشعر قد سمحت نسبها الى شاعر بعينه وقد يصل الى ان هذه القصيدة جاهلية ، ولكنه لا يستطيع ان يحقق نسبها الى شاعر معروف

فن هنا تنقسم قبيحة التحقيق في الرواية قسمين ، لكل قسم منها فائدة خاصة : احدهما ما استطاع الباحث ان يعرف فيه شخصية الشاعر ونسبة ما نسب اليه من الشعر . والآخر هو ما لم يصل فيه الباحث الا الى اثبات جاهلية الشعر فحس لهذا القسم اثر جدير في مسيح البحث عن هذه لصوره الواسحة للامة العربية في شعر الجاهليين ، لانه يشعّر بتعدد موضوع البحث في احدى قسمين ، وتوحده في القسم الثاني

فانك اذا عرفت ان القصيدة التي مطلعها ( فما بيت من دكرى حبيب ومنزل ) انما هي قصيدة جاهلية قد سمحت نسبها الى هذا الشخص لذي سمى الرواية امرأ القيس بحثت في هذه القصيدة عن شيئين :

احدهما شخصية الشاعر وصورته النفسية الخاصة وما اتصل بها من الحياة المادية والاخر صورة الامة العربية عامة . فقد فرغ الناس من اثبات ان قصيدة ما من الشعر ان تعرف وان تشيع في امة شاعر الا اذا لامت اخلافها وطلباءها ، ومثلت حياتها النفسية نحواً من النخيل

ولكنك اذا عثرت ( وكثيراً ما نعتز ) في حماسة ابي تمام ، والحزني ، وفي كتاب الكامل ، والاعاني ، وديوان الماني وغيرها من كتب الرواية بالقصيدة او المقطوعة نسب الى شاعر عبر معروف ، او تدرى الى قتال مشكوك فيه لم يكلفك البحث ولم تأخذك مناهجه ان تتعرف شخصية الشاعر ، وتبين نفسه ومزاجه الخاص

انما انت ملزم حينئذ ان بحث عما بين هذا الشعر وبين عصره وبينه من الصلة والارتباط

فأحد هذين القسمين مزدوج الموضوع والفائدة ، كما أنه مزدوج الجهد والعناء .  
والآخر قد أكرهنا بعد المهد وقدم الزمان على ألا بحث فيه إلا عن موضوع واحد ،  
ولا تنس منه الآية واحدة ، من غير أن يرفع غامضاً في القسم الأول من غناء البحث  
عن مزاج هذا الشخص المجهول ، نستطيع أن نميزه ميراً ما من مزاج الأمة عامة  
كلا القسمين بتذكروا فيه في وجوده من البحث من حيث أنه أثر لزمانه ومكانه  
ولما كان فيهما من حياة دبية ، وسياسية ، واجتماعية ، واقتصادية

فلا بد لنا من الشعر الجاهلي من أن يدرس إقليم الحرية العربية درساً جغرافياً  
مستوفى يعرف طبيعة أرضها وخواصها وساحتها ، وما عسى أن تترك في نفوس سكانها  
من أثر

هو ملزم أن يفهم ذلك ، وأن يفهمه مرات متعددة بالقياس إلى عصور مختلفة . فإن  
درس الحال الجغرافية لحرية العرب الآن ليس يكفي لدرس حالتها الصحراوية قبل  
الاسلام

فن الواضح أن الحياة الطبيعية لا إقليم ما تختلف نوعاً من الاختلافات شتى الأزمان  
فربما كانت هذه الرصد من الأرض من الاسلام حصه ، فصحت الآن بمدة

وربما كانت في بدر السبع عليه السلام - آتيم - الحر موهودة الحظ من  
البيت ، فأصبحت الآن ولا حديها من ريف الصحراء لم يبق على حديها من ماء السيل<sup>(١)</sup>  
وإذا فما كانت حصه من ذا ثار أئمة خصها به ما يمكن أن ترحبه في أيام حديها .  
فلا بد من درس حضارتها التاريخية درساً مستوفى

هذا الدرس وإن أدى حصص المعنى وشمل على كثير من الفائدة فإنه لا سبيل إلى  
اقتناؤه والحكم به من غير شك ولا ريب . فإن العلم لا يوفق لكل إقليم من أقاليم الأرض  
رفاء من مؤرخي الحضارة وقوم البلدان بسجلان ما اختلف عليه من حصص الأرض  
وجديها ومن صفاء الجو وكدوه ، ومن فيض الماء ونفضه

فإذا استطاع مؤرخو اليونان والرومان أن يصفوا لنا حال الذي عرفوه من افريقية  
وأوردته وآية في عصورهم فلم يستطع غيرهم أن يصفوا لنا حال الحجاز قبل الاسلام  
وأما الذي لدينا الآن من الرواية ليس حظها من الصحة ما كثر من حظ  
رواية الشعر

من هنا نعرض دون درس الصحراوية لبلاد العرب عبتان أحدهما جعل التاريخ

(١) يلاحظ أن هذه حال بلاد تونس

بها ، والثانية ان الجغرافية الحديثة لم نستطع ان نعرفها معرفة صادقة وموفورة الحظ من الصواب الى الآن

ولم تطل هذه الاطلاعه لتحال في استصواب البحث او اقامة الغاب بين يدي الباحثين . وانما نريد ان تبين ان الاعتماد في درس الآداب على درس المكان والثقة بما ينتج هذا الدرس من النتائج امر لا سبيل اليه ولا مطمح فيه هذا البحث ناعم مفيد ، ولكن نتأجه ظنية ، اذا لم نضف اليها دلائل أخرى نستنبط من غير الدرس الجغرافي

ليس حظ الزمان من هذا الشك بقل من حظ المكان ، فان الزمان اذا ذكر في تلويح الآداب لم يرد منه حركة الفلك ولا تلك المعاني التي اختلفت الفلاسفة في تعديدها . وانما يراد منه الحياة العامة التي تتناول سيرة الامة في دينها ، وسياستها ، واجتماعها ، واقتصادها ، وآدابها . ووضوح هذه المعاني بالقياس الى امة ما موقوف على وضوح تاريخها الوضوح كله . فلو سمع من قوايين الحبر والاسباحة لاكثر مما خضع له المكان

فالبحت عن الحياة الادبية لامة لم يفرغ الاكفة مصدر شك وازياف ، لان الكتابة لم تغفل لنا صورة صادقة او قروية من الصدق هذه الحياة

وتلك القوايين العامة التي استكشمتها علم الاحياء وحفظها مبعثاً لحركة الامم في انتقالها من بدو الى حضارة ، ومن انحطاط الى رقي . اذا سهل علينا التوفيق بينها وبين حياة الامم الحديثة الآن ، فليس مصدر ذلك الا وضوح تاريخ هذه الامم

فاذا غمض هذا التاريخ كان التوفيق بين هذه القوايين وبين حياة هذه الامم امراً غيراً ليس يحلو من الفائدة من غير شك ولكن تحقيق الصلة بينه وبين البعدين المنطقي امر لا سبيل اليه

اداً فلا بد - مع العناية بدرس الزمان والمكان - من الاعتماد على الآداب نفسها في فهم الصورة الادبية للجاهليين

فان شعر الشاعر ليس الامثالا لشخصه

فاذا استطعنا ان نعرف هذا الشخص من شعره سهل علينا ان نعرف اليه امثاله وطرائقه . وان نضف ما يمكن ان يكون بينهما من تقارب واتصال

وكلف الامة بالقصيدة المنظومة ، والحظية المدبجة ، واحتلاق الامثال السائرة ليس الا صورة قسها الاجتماعية

فتبوع قصيدة امرئ القيس بدلنا على أن هذه القصيدة قد كانت نموذج ما يجب  
العرب من الشعر : أي أنها قد كانت مثلاً لنص اليهود من الأمة العربية  
وليس ينبغي أن يطعن باحث عن حياة الأدب قبل التاريخ أو عصر التاريخ القديم  
في أكثر من ذلك

هذا ضرب من اليأس صعب على محب البحث أحياناً ، ولكن  
إذا لم يكن إلا الأمانة مركباً فلا رأى للخطر ألا دكوبها  
ونحن إذا نظرنا من حياة الأمة الجاهلية يعض هذا الذي سموه فقد وقفنا إلى  
خير كثير

بتترك الفهم من الشعر الجاهلي كما قدمنا في هذا النحو من الشبه وفي هذا الضرب  
من البحث بحيث متى فرغ منه الباحث كان قد قطع المرحلة الثانية في ميل عرسه الذي  
يلتزمه ويسمى إليه

فإذا وصل من البحث إلى هذا الموضوع وجد طريقين مغزنيين ولكنها تنهان  
إلى غاية واحدة في رأي المؤرخ والاحتمالي ، وإلى « من محققين في رأي مؤرخ الأدب  
أولى هاتين الطريقتين البحث عن الشعر قد عرف صاحبه وصح ما بينه وبين شعره  
من القسبة

ولقد هذه الطريق الأولى : سهل هو أم حرج ، وبسر مسلكها أم عسير ؟  
الشعر ، والكاتب ، والمحدث ، والمصحح ، والمعنى أو زمانه ومكانه كما يقولون  
ذلك حق لا شك فيه . ولكن : أليس لهذا الشاعر شخصية مستقلة يصعب أو يتع  
تحقيق ما بينها وبين الزمان والمكان من صلة ؟

لا ينبغي أن يكون في ذلك شك . والأفلم كان هذا الشاعر شاعر أدون غيره من  
أنه زمانه ومكانه ؟ ولم يختص شعر امرئ القيس مثلاً بمحطات حرماً شعر آخر من  
الذين عاشروه وعانروه ؟ وكيف نستطيع أن نفهم معنى النبوع إذا لم يكن كل شيء إلا  
نتيجة الزمان والمكان ؟

بم أبس من طواهر هذه الحياة العردية والاحتجاجية ما لا يرجع إلى علة ولا ينهي  
إلى سبب . ولنا ندعي أن النبوع أمر غير مطلق . وإنما نقول أن العلم حتى الآن لم  
يستطع أن يستكشف الصلات الدقيقة بينه وبين عصره وبيئته  
فلا بد من البحث عنها في خفايا النفس وطيات الضمير

وهنا يظهر الأمر الذي سيجده علم النفس في حياة الأدب . فهذه الطريق إذاً التي

سلكها في درس الشاعر عرفته الرواية وعرفت شعره : هي طريق البحث عن عواطفه وطباعه ، وعن أهوائه وميوله ، وعن مزاجه وتركيبه

ومن الواضح أن هذا البحث عسير بالقياس إلى المحدثين من الشعراء لأن علم النفس لم يصل حد من الكمال إلى حفظه المنشود ، فكيف بالشعراء المتقدمين !

وهنا أيضاً ينبغي أن نقنع بالقليل ، وأن نمد الوصول إليه طغراً وصحاحاً ، ما دمتنا لا نستطيع أن نرد الماضي ، وأن نتشر هؤلاء الشعراء من قبورهم ، ونحمل نفوسهم

موضوع البحث والتحليل

ولند إلى الطريق التالية فنزاد مذاهبها ، ونسبر أغوارها ، ليرى مقدار ما تكلف

الباحثين من العناء

بين يدينا قصيدة لم يعرف الرواة لها قائلأ ، وقصيدة اختلفوا في قائلها

فأما الثانية فامرأها ميسور ، فأما أن عرفنا شخص قائلها فهل علينا أن نتبين شخصيته فيها ، فإن اهدبنا إليها فقد صح اتصالها ، والا حكمها حكم الشعر الذي لا يعرف قائله ،

فكيف ندرس هذا النوع من الشعر ؟

ليس جهل الشاعر بمرأ له أو حدوداً بوجوده ، فإن من المستحيل أن يوجد شعر

من غير شاعر ، أو أن تكون الامة كلها قد اهتمت على نظم قصيدة من القصائد

أدأ فلهذا الشعر فنلون فد حار الرمن عليهم فحما اسماءهم من ذكره الرواة ، أو حملهم

أحدائهم وغيره على أن تصدوا أخطاهم والفاهم في طرائك الخيال والموسى ، فقد مثل هؤلاء

الشعراء حطهم من حلود الاسم ، فلا ينبغي أن يحمل حطاً من الاستغناء بما بقي من شعرهم

فتحن ملامون أن تكلف البحث عما عسى أن يكون لشخصيتهم المجهولة في شعرهم

من ظلى ، ولنفهم من طيف

ولا بد من أن يثل هذا الطيف وذاك الظل ما أكره الرواة والزمان على حفظ هذا

الشعر وتحليده من جودة وحسن ديباحته ، وأما مظهر هذه الجودة وحسن الديباجة

عاطفة حادة ، أو شعور ظاهر الصدق ، وخلق بين التباهة

فإذا استطلنا أن نظفر بهذا القدر القليل من طل الشاعر وطيفه ، وأن نحكم بأن ليس

من شأن الجماعات أن تصف به . فقد بقي لنا في الشعر حظ الجماعة من هذه الصورة

العسية التي ينبغي أن نعت عنها وحدها ، والتي لا يوصلنا إليها ولا يظهرنا عليها إلا الدرس

المتقن لما يحيط بهذه الجماعة من المؤثرات

الاجتماعية صورة نفسية خاصة تتميزها من غيرها من الجماعات ، كما أن لاهرد صورة

توضح الفرق بينه وبين غيره من الأعراد

فبينا اذا قدما شخصية الشاعر ان نفلس شخصيه العلماء فان طفرنا بها فذاك ،  
والا فلا بد لنا من التثنية الكثير في ان راويا من الرواة قد اقص الحيلة واحاد القصيدة  
حتى بلغ العاية القصوى من الخفاكة ، فاستطاع ان يجمع معاصره ومن جاء بعده عن  
اعماله وامثاله ، ولكنه لن نستطيع ان يجمع البحث الصحيح المؤسس على ما قدمناه  
من استشارة علم النفس في درس حياة الافراد والجماعات

كتاب تقوم فصوله وابوابه على هذا المنهج من الاستقصاء بغيد الفائدة كلها في مهم  
الآداب العربية واستخراج صور واضحة منها لهذه الامة التي مرت بالتاريخ فخلدها او  
طلدها اصحابه ، فلم يعرفوا من نهبا الاطلاالا لا تكفي لتمثيل عظمها الفطرية  
والمكتسبة ، فانك اذا استنشرت التاريخ السياسي والادبي لهذه الامة لم يدلك من جانبها  
الا على انها قد كانت امة عظيمة الفنون ، موهوبة الخلق من صحفهم العبران . كثيرة  
عدد الشعراء ، والخطباء ، والكتاب ، والمؤلفين

كل هذا حسن يمت في عسى الاجيال الخاضعة واستنبطه شعور الاعتراف بالآباء  
والافتخار بالجد الموروث ، ولكنه مهم غير واسع ومضطرب غير مرتب ولا منظم  
قد كان آباءنا عطياء الفتح ، ولكن ما طبيعة هذا الفتح ؟ وما مصدره في نفوسهم ؟  
وقد كانوا ذوي مرام عظيم وسلطان عظيم . ولكن ما خصائص هذا السلطان ؟  
وبم يتنازع ذلك المرام ؟ وهل ان الامة العربية هي واحدة من هذه الاجيال التي  
سبقها وانت على اثرها ؟

عدد شعرائها كثير ، ولكن ماذا طرقت من مور الشعر ؟  
وعدد كتابها موهوب ، ولكن ما طبيعة ما تركوا لنا من النثر ؟  
وليس يكاد العد يحصي مؤلفينا ، ولكن ما القيمة العلمية لما ألفوا ؟ هل حياة العمل  
العربي والمواطف العربية حفظ في هذا الساء العلمي والادبي ؟ ان كان لها منه حقد ،  
فما هو ؟ وما قيمته ؟

كل هذه مسائل ليس لاحد منا الآن ان يحجب عنها وهو مرفوع الرأس . لا لاننا  
قد حرمتنا حظا من الاشتراك في تكوين الحياة العقلية للاسان بل لاسا بمجهل فية  
هذا الخط . بمجهل لاننا لم نبحث عنها . ولم بحث عنها لاننا مدنا يداي في درس العلم  
على اساليه الحديثة

ادأ طيس علينا يوم في هذا العسير . لا بل لم تشكله . واء يصنا انوم كه اذا افردنا  
هذا التفصير بد ان عرفناه ومبيننا فيه بعد ان بلونا آثاره

محمد حسن فائل المرصني

# الشعر الجاهلي لمحمد عبد المطلب

عبد الجليل هنوش

مصطفى ، محمد عبد المطلب/الشعر الجاهلي — بيروت : دار  
الأندلس ، ١٩٨٤م

وليس شيء وبه شيء — وإنما يهمني الظاهرة في حد ذاتها ، التي  
يعلم الكثيرون أنها استشرت في كثير من الأمصار ، وإن الذي يحترق  
في القلب حقاً أن يكون لها مكان في جامعات العلم ومعاقله  
فليس يهمني الشخص إذن ، وإنما يهمني أمر العلم الذي أميلت  
فيه وديكت كرمته في مدائح الشهرة والتجربة . فالتعلم — علم  
لله — أعز عليا من الأشخاص ، وفي نظري أن من يطلع في العلم  
كمن يطلع في الدين سواء بسواء ، فكما يجب النهوض لردع  
الطاعن في الدين يجب لقيام لكبت المستنير بالعلم وبه ، وليست  
السرقه والسطو إلا مظهرين من مظاهر الإساءة للعلم وأهله

ومن أتبع هنا لكتاب إلا يقدر ما يسمح به المقام ، كما أنني  
أستغني سرقاته كلها لأن ذلك بطول ، ولكن حسبي أن أتيه إلى أن  
أهم الكتب التي سطا عليها الرجل أربعة : أوها : كتاب الدكتور  
شوقي « صيف » « البلاغة تطور وتاريخ » ( ساعدت هنا على الطبعة  
الرابعة — دار المعارف ) ، وثانها : كتاب الدكتور محمد زعلول  
سلام « تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري »  
( طبعة دار المعارف ) ، وثالثها : كتاب الدكتور عيسى عبد العزيز  
عقيلة « النقد الأدبي في العصر المملوكي » ( الطبعة الأولى — مكتبة  
الأجلو المصرية ١٩٧٢م ) ، ورابعها : كتاب الدكتور منصور عبد  
الرحمن « تحقيقات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري » ( مكتبة  
الأجلو المصرية ١٩٧٧م ) .

فهو يذكر لكتب الثلاثة الأولى من مراجعته ، ولكنه عندما ينقل  
عنها نقلاً يكون في كثير من الأحيان حرفاً يعني نفسه من الإشارة  
إليها ، أو قد ينقل عدة فقرات ولا يشير إلا إلى فقرة واحدة حتى  
ينتهي سطوه . أما الكتاب الرابع فإنه لا يذكره إطلاقاً ، مع أنه نقل  
عنه صفحات برمتها ، وسنأتي التفاصيل

أقول هذه الكتب بصياً من الأخذ هو كتاب « البلاغة تطور  
وتاريخ » فقد نقل عنه أربع مراث (ولست أحصي حصاه دقيقاً) ،  
أوها . عند حديثه عن كتاب الرزقي « نهاية الإنجاز في دراية  
الإعجاز » والذي يشغل من كتاب عبد المطلب (من ص ٤٢ إلى  
٤٤) بأخذه بالحرف عن كتاب شوقي ضيف في فقرات موزعة على  
الصفحات (٢٧٥ — ٢٧٦ — ٢٧٧ — ٢٧٨ — ٢٧٩ —

يفترن لسطو في أمة من الأمم بفساد الحياة الأدبية والثقافية بها ،  
إذ ليس في البداية إلا مظهر من مظاهر ذلك الفساد . ولا ميل إلى  
السرقه والسطو إلا النفوس الصعيفة ، أما النفوس لأية المعثرة فإنها  
تستعين ذلك العمل وتنبو عنه ولا ترضاه . ويذكر الأستاذ محمود  
عمد شاكر في مقدمته القيمة لكتابه « المتنبي » أن أول من يعج  
سيل السطو ويسط أفاعيه أمام الجيل المعاصر طه حسين بأسلوبه  
الذي سار عليه في السطو عن آراء المستشرقين ونقلها إلى السالك  
العربي دون إشارة إلى أصحاب وأربابها ، كما كان عمله المفضوح في  
الكتاب الذي سماه « في الشعر الجاهلي »

وسوف نعرض هنا لكتاب صدر عن دار الأنديس بيروت سنة  
١٩٨٤م في حلة قشبية ، يحمل عنواناً عريضاً هو « الجاهلي في النقد  
الأدبي في القرنين السادس والسابع الهجريين » ذكر صاحبه وهو  
لدكتور محمد عبد مطلب مصطفى ، أن كتابه كان في أصله رسالة  
علمية حصل بها على درجة الدكتوراه بمرتبة اشرف الأولى . ويقع  
لكتاب في حدود مائتي صفحة

وقد ظهر لي أثناء قراءة الكتاب أنه من كتب السطو والإعارة ،  
فهو كتاب سلاه ولحسته من كلام الآخرين . وهو كان الأمر يتعلق  
بكتاب عادي قدوت به المطبع إلى السوق هناك لكن الأمر —  
للأسف — يتعلق برسالة علمية ، بل بأعلى رسالة علمية بأحد بها  
صاحب شهادة دكتوراه .. وهذه هي الكاتبة ! ( الكاتبة عيسى  
داهية ) ، ولست أدري — في هذا الرس العربي — كيف يموت  
الضمير العلمي إلى حد أن يتقمم شخص آراء الناس ويجمعها في  
كتاب تناقشه لجنة علمية — يفترض فيها الإمام والخبرة ولعلم —  
تجزئه ، دون أن ينتبه أحد إلى أن الرسالة التي يجيئونها ليست إلا  
سلخاً لكتب مطبوعة من زمان بعيد ، يعرف كل شيء متعلم فضلاً  
عن لراصع المتخصص .

ويهني أن أتيه بادية ذي بدو إلى أنني لست أريد لإساءة إلى  
صاحب الكتاب ، فليس ذلك من شأني ، إذ لا يهني اسمه —

— الموضوع الثالث : عند حديثه عن كتاب أسامة بن منقذ « لبيدع في نقد الشعر » (عبد المطلب ٣٩ — ٣٠) سلحه من كتاب زخون صفحات (٣٢٠ — ٣٢١ — ٣٢٢ — ٣٢٣ — ٣٢٤ — ٣٢٥) وفي هذه المرة يشير إلى أنه أخذ عن رغلون (ص ٣٢٣ لما بعدها) لكنه أغص ذكر ما فيها .

واختصاراً أشير بإيجاز إلى المواضيع الأخرى :

- عبد المطلب (٤٦ — ٤٨) عن رغلون (٣٣٨ — ٣٤١) .
- عبد المطلب (٤٨ — ٥٢) عن رغلون (٨٢ — ٩٢) .
- عبد المطلب (٥٢ — ٥٥) عن رغلون (٢٦٤ — ٢٧٢) .
- عبد المطلب (٥٥ — ٥٧) عن رغلون (١٦٦ — ١٧٦) .
- عبد المطلب (٦٤ — ٦٥) عن رغلون (١٩٤ — ٢٠٢) .
- عبد المطلب (٦٦ — ٦٧) عن رغلون (٨٠ — ٨١) .
- عبد المطلب (٦٩ — ٧١) فقرات عن رغلون (٢٧٥ — ٢٧٦) .
- عبد المطلب (٧١ — ٧٣) فقرات عن رغلون (٣٠٦ — ٣١٢) .
- عبد المطلب (٧٧) فقرة في أول الصفحة عن رغلون (٢٨٩) .
- عبد المطلب (٧٧ — ٧٨) عن رغلون (٢٤٧ — ٢٤٨) .

هذا حظ الدكتور رغلون سلام من هذا الكتاب ، أما حظ الكتّابين الباقين فهو أكثر . فكتاب الدكتور قلفيلة « دراسة لنقد الأدب في العصر المملوكي » وكتاب عبد المطلب جزء من العصر المملوكي ، إلا يشغل فيه القرن السابع على الأقل .

والمواضع التي سبها عليها من كتاب قلفيلة لن أحصيا وإنما سأشير لها

- ١ — (عبد المطلب ٥٨ — ٥٩) أخذه عن الدكتور قلمية دون إشارة (كتاب قلفيلة ص ٥٠) ولقد قرأت : يقول عبد المطلب : « ومن هذا العرض السريع لكتاب ابن الزملاكي نلاحظ أن النقد عنده كان محدوداً وغير مباشر ، ومن أهم النقد التي عالجها في هذا المجال :

(١) مقياس جودة الاستعارة .

(٢) نصرة المعنى عن اللفظ .

- (٣) الدعوة إلى التركيب الابداعي وقد عمده التخييل .
- والملاحظ عند الرجل أنه أدخل علم الصرف في الابداع ، حيث جعل الاشتقاق نوعاً منه وكسر الحجاز منه وبين البلاغة ، وهذا خطأ واضح ، فإن التغاير يوجه من وجهه الاشتقاق هو تغاير بأصل الوضع وليس للأدب فيه أي فصل .
- قارن هذا الكلام بقول الدكتور قلفيلة ثم احكم ، يقول : « أما النقد الأدبي فيه (يقصد كتاب

٢٨٦) . ولا يشير إلا إلى فقرة واحدة أصلها من ص ٢٨٥ قال إنها في كتاب شوقي ضيف ، وتلك طريقة يسلكها في كل الكتاب لإعفاء السطو والسرقة . وأكثر من ذلك أنه يحول أن يدعي أنه يأخذ عن كتاب « هبة الإيجاز » للرازي ، فعندما ذكر كلام الرازي عن المحاسن التي تنشأ بسبب الكتابة ، أشار في المامش إلى أنه في « نهاية الإيجاز ص ٧٥ » وهو خطأ ، وإنما ذلك في ص ٢٢ ، وكذلك حديث الرازي عن شروط القصاحة أشار أنه في ص (١٥١) وهو خطأ ، وإنما هو في ص ٣٥ .

والموضع الثاني : عند حديثه عن كتاب التبيان للزملاكي (ص ٥٧ — ٥٨) فقد نقل الفقرتين الأولى من كلامه عن شوقي ضيف دون إشارة (انظر شوقي ضيف ٣١٤) أما الموضوع الثالث : فلهي كلامه عن كتاب « المصباح » لبدر الدين بن مالك (ص ٦٧ — ٦٩) أخذ الفقرات الثلاث الأولى عن شوقي ضيف (٣١٥ — ٣١٦) .

وفي الموضوع الرابع : يأخذ عن شوقي ضيف كلامه عن « الأقصى القريب » للتتويحي (عبد المطلب ٧٧ — ٧٨ — شوقي ضيف ٣١٧ — ٣١٨) .

ويأتي بعد كتاب الدكتور شوقي ضيف كتاب الدكتور رغلون سلام ، بعد أخذ عنه كثيراً دون إشارة فيما يلي من فقرات موجزاً (وست أحصى بدقة) .

— الموضوع الأول : عند حديثه عن « الدخيرة » لابن بسام (ص ٣٣ — ٣٨) نقله نقلاً حرفياً عن كتاب زخون سلام (ص ٦١ — ٦٢ — ٦٣ — ٦٤ — ٦٥ — ٦٧ — ٦٨ — ٦٩ — ٧١ — ٧٢ — ٧٣ — ٧٤) ، ومثلثة بسيطة بين هذه الصفحات التي ذكرتها وصفحات كتاب عبد المطلب بين السطو والإعارة ، وليس لأريد الإطالة بسرد النموذج . وفي هذا الموضوع لا يشير إطلاقاً إلى كتاب رغلون سلام ، وإنما يشير في المامش إلى كتاب الدخيرة وهي الإشارات نفسها التي أخذها عن رغلون . وأنا أظن أن عبد المطلب لم يطلع على الدخيرة وإنما رآها من بعيد ، إذ ليس من دهن المتصرع الذي يجمع الأفكار من أقرب سبيل أن يرجع إلى كتاب ضخم ككتاب الدخيرة ، وبذلك فقد اكتفى بما نقله عن الدكتور رغلون ، ودليل على ذلك أننا لن نرى بعد (ص ٢٨) من الكتاب أي ذكر لكتاب الدخيرة مما يدل على أنه لم يطلع عليه .

— الموضوع الثاني : عند حديثه عن كتاب ابن السمان « المأخذ الكندية من المعاني الطائفة » (ص ٣٨ — ٣٩) ينقل حرفياً عن الدكتور رغلون (تاريخ النقد ص ١٦٤ — ١٦٥)

فلقية (ص ٥٢ — ٥٣ — ٥٤ — ٥٥)

٣ — (عبد المطلب ٦١) كل كلامه عن كتاب عبد الوهاب الخزرجي «معيار النظر في علوم الأشعار» أخذه دون إشارة عن فلقية (ص ٥٦ — ٥٧)، وكتاب الخزرجي هذا مخطوط، وعدم إشارة عبد المطلب إلى نقله عن فلقية توحى أنه اطلع عليه، لكنني أزعج أنه لم يطلع عليه ولا رآه، وهناك دليل على ذلك:

— ينقل عبد المطلب في ص ١٢٤ و ص ١٢٨ من كتابه كلاما ينسبه إلى الدكتور فلقية، وبالرجوع إلى كتاب هذا الأخير ص ٣٨٨ و ص ٢٨٣ رأيت أن الكلام لذي نسبة لفلقية هو كلام الخزرجي نقله فلقية عن كتاب الخزرجي المخطوط. ولما كان عبد المطلب لا يستطيع أن يكشف نفسه عنه الرجوع إلى مخطوط فقد اكتفى بالنقل عن فلقية.

٤ — عبد المطلب (٦١ — ٦٤) كنه مسروق عن كتاب فلقية (٥٨ — ٥٩ — ٦٠ — ٦١ — ٦٢) ومرة أخرى دون أدنى إشارة. وفي هذا الموضع يقسم الدكتور فلقية النقد الوارد في كتاب «الملك الدائر على الملل السائر» لأبي أبي الخديج. وقد موضوعي صائب وإلى نقد غير صائب، فيسقط عني المطلب على هذا التقسيم ودعاه لنفسه، وأنهت بقى كلام الدكتور فلقية.

٥ — عبد المطلب (٦٥ — ٦٦) أخذ القصايا القديمة التي عرضها حازم القرطاجي في كتابه عن فلقية (٦٦ — ٦٨)، إذ لم يستطع هو أن يستخرجها أو أن يستنبط غيرها، إذ المعروف فيه — وقد جاء بعد كتاب الدكتور فلقية بسنوات — أن يحاول تجوزها لأن يقف عنده ثم لا يقف إلا أسوأ رقوب، وهو وقوف لسرق المحتسب.

٦ — عبد المطلب (٦٩ — ٧٠) ينقل هرات برمتي عن فلقية (٧٣ — ٧٦ — ٧٧) دون إشارة كما هو عليه.

٧ — عبد المطلب (٧١ — ٧٣) ينقل فقرات بكاملها عن فلقية في الحديث عن كتاب «جواهر الكنز»، انظر فلقية صفحات (٨٢ — ٨٣ — ٨٤).

٨ — عبد المطلب (٧٤) يقول: «لأن البلاغة في رأيها امتداد لتلك الملاحظات النقدية الأولى التي بدأت في الأدب العربي ثم تبلورت واتخذت شكل القوانين والقواعد، وبنا محمد عبد القروي — برغم كونه رجلا بلاغيا — نظرات نقدية في المعاني والبيان والبدیع.». «

اقرأ هذا الكلام وتأمل قوله (في رأيي) ثم اقرأ مول

الملكاني) فمحمود وغير مباشر وقد عاجلناه في النقاش الآتية

١) مقياس جودة الاستعارة

٢) نصرة المعنى على اللفظ.

٣) تأثير

٤) الدعوة إلى ما يمكن تسميته بالتركيب البدعي وقد دعاه هو التحيل.

(...) رابن الزملكاني بهذا قد أدخل علم الصرف في البدیع وكسر الحواجز بينه وبين البلاغة، وهذا خطأ لأنه إذا تغير النقطان يوجه من الاشتقاق فإنما هو التغير الحسي بأصل الوصف وليس للأديب فيه أي فضل» (ص ٥٠) نافضل — أنت أيها القارئ — بين الكلامين، ثم ترجم على روح الصنيع العلمي. وبأن أجوز هذا الموضع دون أن أتبه إلى خطأ آخر، وهو أن عبد المطلب هنا يشير إلى كتاب «البيان» للزملكاني فيقول في الهامش: (انظر البيان ص ٤٦، ص ١٤٧ ...) وهذه الأرقام مقولة طبعا عن فلقية لأن هذا الأخير اعتمد على البيان المطبوع، وقد بحث عن إشارات الأخرى إلى «البيان» فوجدته يشير إليه في ص ٨٩ و ص ٩٦ فقط، وفي هذه الصفحات يذكر نسخة من البيان مخطوطة، فهو يقول في الهامش (البيان ورقة ٥ ...)، وإذا بحثنا في فهرس المصادر نجد أنه اعتمد على نسخة مخطوطة يدر الكتب المصرية رقم ٣٩٥ بلاغة. وهنا خلط واضح، ففي الموضع الذي نقل فيه عن فلقية يشير إلى «البيان» المطبوع لأن فلقية اعتمد النسخة المطبوعة، ولي أماكن أخرى يذكر النسخة المخطوطة، ولست أدري لماذا يعتمد عن المخطوطة — إن كان قد اعتمدها فعلا — والكتب محقق مطبوع، حققه الدكتور أحمد مطلوب وخديجة الخديجي، وصح سنة ١٩٦٤م أي قبل أن يكتب عبد المطلب بحثه بأزيد من عشر سنين، فلماذا لم يعتمد هذه النسخة المطبوعة التي عمد الخفكان في تحقيقه على عدة نسخ خطية، منها نسخة دار الكتب رقم ٣٩٥ بلاغة، وهذه النسخة — للعلم — متأخرة كُتبت سنة ١٣٢٨هـ. وفي دار الكتب نسخة أخرى أقدم منها وأدق كُتبت سنة ٧٢٢هـ، فلماذا لم يعتمد عليها الباحث إذا كان يريد الرجوع للكتاب في أصله!!

٢ — (عبد المطلب ٥٩ — ٦٠) أخذه دون إشارة عن كتاب

والفعالات ، وما يتصل بذلك من خصائص جمالية للأسلوب .  
إن اللغة لا تقتصر وظيفتها على التعبير عن الفكر فحسب ، وإنما  
ها إلى جانب هذه الوظيفة خصائص جمالية ، هذه الخصائص التي  
تعكس على اللغة قيمتها الفنية ، والتي ترتفع كي تكون مظهراً من  
مظاهر الجمال كبقية الفنون .

فاللغة يمكن أن تؤدي وظيفتين رئيسيتين ، قد تكون أدلة للتعبير  
عن الحقائق والقضايا الموضوعية ، وفي هذه الحالة يكون هدفها مجرد  
توصيل الأفكار ونقلها .. وقد تكون ذات وظيفة عاطفية بصفة  
أساسية ، أي أن وظيفتها حثيئة هي التعبير عن العواطف  
والانفعالات وإثارة المشاعر والتأثير في السلوك الإنساني ، والواقع أن  
هذين الجانبين موجودان في معظم الأساليب ولكن بنسب  
متفاوتة ... »

قارن أيها القارئ الكريم هذا الكلام بالأصل الذي نقل عنه دون  
إشارة ، يقول الدكتور منصور عبد الرحمن تحت عنوان « الاتجاه  
اللغوي في نقد القرن الخامس » : « ولا نقصد من الاتجاه اللغوي  
في النقد الأدبي ما عُرف عن بعض اللغويين والنحاة من نظرتهم إلى  
النص الأدبي من حيث الإفادة اللغوية ، ومدى مطابقتها للصناعة  
النحوية ، والوقوف أمام النص للتعقيب على لفظ أو البحث فيه عن  
مدى مطابقتها لقواعدهم المقررة ، يتخللوا منه شاهداً يصيغونه إلى  
مدى في آرائهم من الشواهد التي ورثوها عن أئمتهم السابقين لهم ،  
أو يحاولون إخضاعها لقواعدهم ليستنتجوا منه دليلاً على رأي قد  
ارتأوه »

لا نقصد هنا من حديثنا عن لغة الأدب ، لأنه ليس من النقد في  
شيء ، ولكننا نقصد به ما هو أبعد وأعمق وأشمل في الفن الأدبي  
وتعني به تناول الفن الأدبي من حيث الصياغة الفنية له التي يُفصح  
بها الأدب عما يجيش في نفسه من العواطف والانفعالات ، وما  
يتصل بذلك من خصائص جمالية للأسلوب .

ذلك أن اللغة لا تقتصر وظيفتها على التعبير عن الفكر فحسب ،  
وإنما لها إلى جانب هذه الوظيفة خصائص جمالية ، هذه الخصائص  
تعكس على اللغة قيمتها الفنية ، والتي ترتفع بها كي تكون مظهراً من  
مظاهر الجمال كبقية الفنون .

فاللغة يمكن أن تؤدي وظيفتين رئيسيتين .... (إلى قوله) ولكن  
بنسب متفاوتة . » (عبد الرحمن منصور ص ٩٧ - ٩٨)

فتأمل هذا السطر الجريء ، ولا يتوقف عند هذا ، وإنما يتابع  
السرقة والسطو . انظر (عبد المطلب ص ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤)  
و (منصور عبد الرحمن ص ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ - ١٠٣) .

الدكتور قلقلة : « ولما كان حمل البلاغة غير بعيد عن  
حقل النقد بل هو امتداد به ، من حيث أن القواعد البلاغية  
كانت في الأصل مفايس نقدية على هيئة ملاحظات أبداها  
النقد على الأعمال الأدبية ، ثم تبلورت واتخذت شكل  
القوانين والقواعد ، أقول ، لما كان الأمر كذلك فإننا نجد  
عند القرويني في جهوده البلاغية كثيراً من النظرات النقدية  
منها ما يتخلل كلامه في المعنى والبيان والتبيين ... »  
(ص ٨٦) وأرجو القارئ - مرة أخرى - أن يفصل بين  
الكلامين .

٩ - عبد المطلب (٧٤ - ٧٦) كلامه عن « الطرار » أصله  
عن قلقلة (٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣)  
دون إشارة .

١٠ - فصل الشكل والمضمون (٩٥ - ١٠٦) مأخوذ برمته عن  
كتاب الدكتور قلقلة (ص ٣٢٩ - ٣٤٩) .

ويكفي هذا عن كتاب الدكتور قلقلة ، أما الكتاب الرابع وهو  
كتاب الدكتور منصور عبد الرحمن « اتجاهات النقد الأدبي في القرن  
الخامس الهجري » ، فلتشابه العنوان ، أخذ عنه المنهج العلم في  
الدراسة ، ثم أخذ عنه صفحات دون إشارة إلى ذلك ، بل إنه يتفلسف  
ذكر هذا الكتاب ، فلم يذكره ضمن مراجعته بإحفاء للسطو  
عمداً عن منصور عبد الرحمن ؟

- تحت عنوان (الاتجاه اللغوي في نقد القرن السادس  
ولسابع الهجريين) يتفلسف عبد المطلب حريماً عن كتاب  
الدكتور منصور عبد الرحمن ، ولضرب مثلاً :

يقول عبد المطلب ص ٨١ « ولا نقصد بهذا الاتجاه اللغوي في  
النقد الأدبي ما عُرف عن بعض اللغويين والنحاة من نظرتهم للنص  
من حيث الإفادة اللغوية ، وما في النص من صحة وحطاً ، أو  
الوقوف عند النص للتعقيب على لفظ ، أو البحث فيه عن مدى  
مطابقته للقواعد المقررة ليتخللوا منه شاهداً يصيغونه إلى ما في  
آرائهم من الشواهد التي ورثوها عن أئمتهم السابقين لهم ، أو  
يحاولون إخضاعها لقواعدهم ليستنتجوا منه دليلاً على رأي قد ارتأوه  
يشير إعجابهم ويزع عقولهم بما فيه من قضايا نحوية وكلمات تتصل  
بتلك القضايا ، دون ملاحظة ما لهذه الكلمات من أثر في الفن  
الأدبي »

لا نرمي إلى شيء من ذلك في هذا الحديث ، لأنه ليس من النقد  
في شيء ، وإنما نهدف إلى شيء آخر غير ذلك أبعد وأعمق وأشمل في  
الفن الأدبي ، ونعني به تناول الفن الأدبي من حيث الصياغة الفنية  
له . ولتني يفصح بها الأدب عما يجيش في نفسه من مشاعر

بأخذ طابعه الراصع ومفهومه المحدد إلا عند نقاد القريين السادس والسابع»

ثم قارن ما أسرده من صفحات ، فقد نقدها عبد المطلب بالحرف :

(منصور عبد الرحمن ص ٩ — ١٠ — ١١ — ١٢ — ١٣ — ١٤ — ١٥ — ١٦ — ١٨ — ١٩ — ٢١ — ٢٢ — ٢٣ — ٢٤ — ٢٥ — ٢٧)

(عبد المطلب ص ١٠ — ١١ — ١٢ — ١٣ — ١٤ — ١٥ — ١٦ — ١٧ — ١٨ — ١٩ — ٢٣)

تأمل هنا كله وافهم سبب إغفل عبد المطلب لكتاب منصور عبد الرحمن وعدم ذكره له ضمن مراجعه .

وإذا عرفت أن كتاب عبد الرحمن منصور « المجاهدات النقد الأدبي في القرن الخامس » كان في أصله رسالة ماجستير ، علمت معار التعامه التي سقط فيها عبد المطلب عندما سطا — وهو يكتب رسالة دكتوراه — على كتاب أعيد أصلاً لرسالة ماجستير .

ويؤخر آخر في الشكل بينهما ، وهو أن كتاب منصور عبد الرحمن يقع في خمسمائة صفحة ، بينما لا يتجاوز كتاب عبد المطلب مائتي صفحة مع أنه تصدى لقريين كاملين !!

وأوقفك هذا هنا لحد ، وقد دُتت على مواضع السطور بالصحف لواجبها ثم شاء لنسبت من ذلك ، ولا أدعي أني أصحيتها ، وحسبي أني سبت إلى أهمها .

ولست أدري ما الذي دفع الرجل إلى نشر كتابه وهو يعلم من نفسه مادكرناه ، ولا أجرى ما الذي دعاه إلى طبعه في مؤسسة لبنانية ليتشر في طول الأرض وعرضها ، فقد كان حبه وقد نجح في محذاع اللجنة المناقشة أن يسر كتابه ويغفيه عن الأعين ، لكنه لم يعمل ... ولعن الله السرعة !

وبعد ، مهذا صرب من صروب فساد حياتنا الأدبية والفكرية بوجه عام ، تبهت إليه لعل الله يصلح أحوالنا ، ولعل ناشئة الأدب وطلاب العلم يعتمدون على أنفسهم ويمتحنون جهودهم ولا يتهاونون على ألفاب لا تنفي عن صاحبها جهلاً ولافتت له علماء ، وكثيراً ما تكون « ألقاب مملكة في غير موضعها » . والله أسأل أن يصلح الأحوال ، ونعوذ بالله من الغرور والخللان.

في ص ١٠٢ يقول منصور عبد الرحمن : « والكلمة هي الوحدة الأساسية التي يتكون منها التعبير ، ولقد كانت الكلمة موحية اهتمام علماء اللغة والأدب كل على حسب مجال درسه وبخه ، تناولوها من حيث وظيفتها ومعناها وأصواتها وجرسها واشتقاقاتها وإيجازاتها ودلالاتها ومكانتها في السياق . والكلمة سحرها وتأثيرها في النفس الإنسانية لما لها من قوة خفية غامضة ، هذه القوة التي جعلت الإنسان يهابها ... والكلمة في جمال لأدب ودرسه مكانة خاصة وإيجازات ودلالات تخرجها عن كونها مجرد وحدة لغوية إلى ما هو أبعد أثراً وأقوى دلالة . إن للكلمة المفردة قيمتها في الشعر ، ويكون أهميتها ومتنزلت بقدر إحسان الشاعر في اختيارها ووضعها في العبارة » .

سطا عبد المطلب على هذه الفقرة فصارت عنده كما يأتي : « وقد درس نقاد القريين السادس والسابع الكلمة بحسبها لوحدة الأساسية التي يتكون منها التعبير ، كانت الكلمة موحية اهتمامهم قدر صوبها من حيث أداء وظيفتها ومعناها وأصواتها وجرسها وتصريفها واشتقاقها وإيجازاتها ودلالاتها ومكانتها في السياق ، ورأوا أن للكلمة سحرها وتأثيرها في النفس الإنسانية لما لها من قوة كامنة فيها ، كما رأوا أن للكلمة مكانة خاصة بما تحويه من إيجازات ودلالات تخرجها عن كونها مجرد وحدة لغوية إلى ما هو أهم وأبعد من ذلك . كما رأوا أن للكلمة دورها في الشعر ، وتكون أهميتها وأهميتها بقدر إحسان الشاعر في اختيارها ووضعها في العبارة » (ص ٨٣) تأمل هذا النص فإنه أسلوب نادر طريف في علم السطور !!

ينقل عن منصور عبد الرحمن مبحث نقد الأسلوب يرميه (انظر منصور ص ١٨٩ — ١٩٠ — ١٩٦ — ١٩٩ — ٢٠٠ — ٢٠١ — ٢١٦ — ٢١٧) وعبد المطلب (١٢٤ — ١٢٥ — ١٢٩ — ١٣٠ — ١٣٦ — ١٤٨) ومن الطريف أن أذكر هنا صورة من صور السطور :

يقول منصور عبد الرحمن (ص ١٩٩ — ٢٠٠) : « وقد اضطرب مفهوم الطبع والتشيف والصعة والتكلف عند نقاد العرب ، وربما لم يحدد مفهوم هذه المصطلحات إلا عند نقاد القرن الخامس » . نقلها عبد المطلب فقال (ص ١٣٠) : « ولقد اضطرب مفهوم الطبع والصعة عند كثير من النقاد ، وسوف نجد أن هذا المفهوم لم

## آفاق المعرفة

193

كتاب الشهر

## الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، كتاب تحت عنوان «الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع: قراءة في اتجاهات الشعر المعارض..» من تأليف الدكتور «علي سليمان». يقع الكتاب في ٢٧٧/صحة من القطع الكبير. ضم بين دفتيه: مقدمة و٦/فصول بحثية. تقدم عرضاً لها بما يتسق والمعطيات المعرفية للكتاب.

(\*) محمد سليمان حسن باحث من سورية عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات، من مؤلفاته: «تيارات الفلسفة الشرفية».

## أولاً، بواعث المعارضة في المجتمع المحلي

يرى المؤلف، أن المعارضة في البيئة الجاهلية، أو في الشعر الجاهلي، لم تولد «من نزوات الشعراء وامزجتهم، بل وليدة جملة من العوامل والأسباب والبواعث الأخرى». بواعث وأسباب مبادية وموضوعية. بعضها ذو منشأ ذاتي داخلي، وبعضها الآخر ذو منشأ خارجي.

### أ- المؤثرات المحلية، ويحددها المؤلف في:

١- المؤثر الجغرافي والمناخي: إن التضاريس الحادة في العامل المناخي والجغرافي من حر وقر، ومن جبال عالية وأودية وصحارى، ومن هضاح تمصف ثم لا تلبث أن تهدأ، ومن أمطار غزيرة لا تلبث أن تقف، قد لونت حياة سكان الجزيرة العربية، ودخلت في نسيج الحياة الاجتماعية وهي المكونات النفسية والمزاجية والسلوكية والوجدانية لأبناء الجزيرة العربية، فخلقت بدورها مزيجاً من التباين والتناقض في حياة أبناء المجتمع الجاهلي، وفي طبيعة علاقاتهم وانفعالاتهم وردود أفعالهم واستجاباتهم.

٢- المؤثر الاقتصادي: إن صورة المناخ أدت إلى تحديد صورة الحياة الاقتصادية، وعكست ذلك على شخصية الإنسان في العصر الجاهلي. إن قحط

البيئة الصحراوية، وموئذ توزيع مواردها الطبيعية، وقلة مياهها، وحرارتها المرتفعة، شكلت الحياة الاقتصادية وطبيعتها بطابع الفقر والتناقض والشح والخلل الكبير. فإذا ما استثنينا التجارة، فإن اقتصاد الجزيرة العربية كان بدائياً، يقتصر على الثروة الحيوانية وبعض الثروات المعدنية والصناعات اليدوية، وعلى الموارد الزراعية. كل ذلك، ولّد معه أسباب التمساق على الاستئثار بامتلاك المناطق الخصبة ومسوغاتها، وأدى إلى خلل مماثل في العلاقات الاجتماعية، وإلى صراعات دموية.

٢- المؤثر الاجتماعي: إن العامل المناخي والاقتصادي تضاهرا ليشكلا العامل الاجتماعي الذي بدأ مجتمعاً قبلها يتألف من عدد من القبائل والعشائر، يسودها نظام قبلي. أما بنية المجتمع الجاهلي فكانت تقوم على الاختلاف والانقسام إلى عرب بائدة وعرب باقية. ومن الباقية برز القحطانيون والمدنانيون، ومنهم برز البدو والحضر. فالبداءة أو أهل الوبر أو الأعراب، الذين يشكلون الغالبية من سكان بلاد العرب ينتشرون في البوادي والفلوات. وهم أهل رعاة، في ترحال دائم، يحتقرون العمل اليدوي. وعلى الرغم من التساوي في الحقوق والواجبات القبلية،

الشمال إلى الجنوب، كان يتم نوع من الاحتكاك والتلاقي والتعارف. ويشكل الحج إلى الكعبة نوعاً هاماً وإضافياً من أنواع التعارف والتواصل.

به المؤثرات الخارجية، لا يمكن التسليم بأن الجزيرة العربية كانت تعيش في عزلة، بل كانت تشكل معبراً وجمراً وصلة وصل بين عدد من الشعوب والحضارات. وقد كان للتجارة والأسواق في الجزيرة العربية، الدور الأكبر في الاحتكاك والتواصل والتفاعل. وبخاصة في الأسواق الأجنبية على أطراف الجزيرة العربية. كما في الحيرة والبحرين وعمان والأمراق المحتلة في عدن ودبي. وكانت الفواض الشحارة تجعل سلمها وعاداتها وعفاهمها ومعقداتها. وكان التجار العرب خلال رحلاتهم يتعرفون على أوجه الحياة الثقافية والحضارية والاعتقادية للبلدان المجاورة. ولقد تسربت المؤثرات الثقافية والحضارية والدينية عبر قنوات عديدة إلى داخل الجزيرة، أهمها الممالك والحواضر على تخوم الجزيرة العربية، كذلك عبر محاولات الروم والأحباش والفرس غزو الجزيرة العربية. هذه هي أهم العوامل والمؤثرات والتحديات والتفاعلات التي جعلت فعلها في الحياة الجاهلية، (ص ٥-٤٠).

إلا أنه ومنذ القرن السادس الميلادي، بدأت الموارد الاجتماعية تظهر بظهور الملكية الفردية، مما أدى إلى ظهور الأغنياء والفقراء. وفي المجتمع الحضري، كان التباين أكثر وضوحاً حتى كاد المجتمع الجاهلي ينقسم إلى قسمين. طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء، مما أدى إلى اضطراب العلاقات القبلية. ونتيجة لهذا الواقع الظالم، كثرت عمليات الطرد والخلع والنفي أو الخروج من صفوف القبيلة. وما الصلابة إلا نتيجة لذلك.

١- المؤثرات الثقافية، وهي كثيرة ومتشعبة. فالجزيرة العربية قد عرفت حصاراً قديمة كان لها مسكنها. انتهى على موروثها الحضاري غير البرقي مما أدى إلى تشكيل ثقافة شعبية غنية. وساعد على ذلك الإنشاء هجرة عدد من القبائل العربية قبل الإسلام من جنوب الجزيرة إلى شمالها ووسطها. فنقلت تلك القبائل وسطها الحضاري إلى المراكز الجديدة. ومن المؤكد أن بعض التيارات التي وجدت الجريفة من الخارج، ألقت بمحصولها الثقافي في هذه الجريفة. مثال: اليهودية والمسيحية، وقد لعبت الأسواق التجارية كحقوق عكاظ دوراً هاماً في التمازج والتأثير المتبادل بين مختلف أبناء القبائل العربية. وعبر مسيرة الفواض من

## ثانياً، نزعات المعارضة في الشعر

### الجاهلي،

في حديثنا عن اتجاهات المعارضة في الشعر الجاهلي، سنبداً بالاتجاهات السلمية التوفيقية التي تدعو إلى معارضة بعض القيم والعادات والمعتقدات الجاهلية الشاذة، أو تدعو إلى الإصلاح والعدل والتحمل والحض على التقيد بالقيم الأخلاقية والإنسانية أو إلى التعامل السماوية.. لنصل إلى المعارضة العنيفة التي هجرها ممثلوها في وجه الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعي، والتي أخذت شكل التمرد والثورة على المجتمع ومحاولة نقوض بنيانه، كما سنرى ذلك جلياً في اتجاه الشعراء الصماليين.

إن ما تناهى إلينا من العصر الجاهلي، يشير إلى أن أول صيحات المعارضة والفروج على السائد والمألوف... قد أطلقها الشعراء الذين كانوا أول المعارضين والمحتجين على الواقع الجاهلي. وإن من يتبع الشعر الجاهلي على اختلاف مستوياته واتجاهاته، يمكنه الإمساك بهذه النزعات، والتي سيجدها في شعر امرئ القيس وطرفة وعنترة وعروة بن الورد والشنفرى... والعشرات غيرهم، شكلوا بما كتبوا إحساساً عميقاً بخلل الواقع وصرورة تغييره.

يدكر ابن الكلبي في كسسابه (الأسنام)، أن شاعراً جاهلياً جاء بابله إلى إلهه (سعد) يطلب بركته، فلما أدنى الإبل من الإله الصنم نفرت الإبل من منظره ونهبت في كل اتجاه، فلما كان من هذا الراعي الشاعر، إلا أن تناول حجراً، رمى الإله بها وانصرف عنه ليجمع شمل إلهه المشتتة وهو يقول مشككاً بصلاحية هذا الإله:

أتينا إلى سعد ليجمع شملنا  
فشتتنا سعد، فلا نحن من سعد  
وعل سعد إلا صخرة بتقوة  
من الأرض، لا يدعى لقي ولا رشد  
وينهب لامرئ القيس، أنه استسقم  
عبد الإله (ذي الخلصة) فجاءت القسمة  
مخالفة لما يشاء، فلما كان منه إلا أن شتم  
الإله ومضى إلى ما كان يريد.

والأمثلة في كتب التراث كثيرة، وهي إن دلت على شيء فإنها تدل على أولى صيحات الاحتجاج الديني ضد معتقدات الجاهليين الوثنيين، وقد جاءت شعراً وعلى لسان الشعراء. بل لقد تصدى دور بعض الشعراء. ذلك كله يشمل معارضة الكثير من مظاهر الحياة الجاهلية وأوجه الخلل السياسي والاجتماعي والاقتصادي. لقد نقدوا وعارضوا العادات والتقاليد والأعراف السائدة، وأدانوا أنواع

التفاوت الاجتماعي ومظاهر القسوة والظلم والاستغلال والجشع والانسحاق وراء الأمواء والعتف والانتقياد إلى نزعات الشر والحروب القبلية المدمرة التي كانت تستنزف حياة الناس بطاقاتهم، ولا يخفي امرؤ القيس كراهيته للحرب بل يهجوها ويعذر من الاستجابة لإغراماتها، فيشبهها بمجوز شمعاء قائلاً:

الحرب أول ما تكون فضيحة

تسمى بزينتها لكل جهول  
حتى إذا استعرت وشب ضرامها  
عادت عجوزاً غير ذات حبل  
شمعاء جزيّت رأسها وتمكرت

مكرومة، للسم والسنسما،  
وبنمرد طرفة بن العبد، على تقاليد  
القبيلة ومفاهيمها، ويخرج على رابطة الدم  
والنسب فتطرده القبيلة فيقول:

وما زال شرابي الخمر ولدي

ويصمي وإصاقي، طريفي ومنلدي  
إلى أن تحامستي العشيرة كلها  
وأفردت أفراد البصير المعبد  
إنها فلسفة التضامن مع الحياة  
والامتناء بها، واستنفاد ما فيها من منع  
ولدادات،

لقد كان بين المعارضة والاحتجاج ما  
يدفع الأمور إلى أن، تقوى وتنوع وتعلو  
وتتبلور في الشعر الجاهلي، كلما ضاقت

صيفة النظام القبلي على الحياة، وعلى  
متطلباتها، وكان الشعراء في مقدمة من  
ضايقوا بهذه الصيفة وتمردوا عليها، يقول  
الشاعر عبد الله بن الرهمري في هجاء  
قريش محتجاً على انشغالها بالتجارة وجمع  
المال بدلاً عن المجد والأعمال العظيمة:

ألهى قصيها عن المجد الأساطير

ورشوة مثل ما تُرشى السقامير  
وأكلها اللحم بعثاً لا خليط له

وقولها: رحلت عهراً، مضت عهراً  
وقد استكر بعض الشعراء، ما كان  
يسود الحياة الحاضلية من ظلم واستغلال  
**وتفاوت فاحش بين الأغنياء والفقراء.**

بعض أئمة الشعراء هذه الحالة فيقول:

يبيحون في الشئ مالا بطونهم

وحاراتهم غرثي يبين خصائصها  
لقد نجمت تلك المثالب ومظاهر  
القسوة والظلم والترف وتجاهل المخاطر  
والتهديدات، في وجدان الناس لتقجر وعياً  
قوياً وحاجة ملحة بضرورة تنبيه الواقع  
والانتقال به إلى واقع جديد وضع العرب  
في الاتجاه الصحيح. (ص ٤١، ٥١).

ثالثاً، الاتجاه الفكري والتأملي في

الشعر الجاهلي.

في بحثنا هذا، نحاول الحديث عن  
الشعر الجاهلي، وعن مضامينه الفكرية،  
وخصائصه ومزاياه، لقد اتسع الشعر

فلعلت بمبتاع الحياة بذلة  
ولا مَرَّتْ من خشية الموت سلماً  
تأخرتُ استبقي الحياة فلم أجد  
لنفس حياة مثل أن اقتلها  
أما عمرو بن براق، فإنه كغيره من  
الجاهلين، يرفض المراجعة والإكراه،  
ويتعدى حصومه:

كديتم وبيت الله لا تأخذونها  
مراجعة ما دام للسيف قائم  
متى تجمع القلب الذكي وصارماً  
وانفأ حميماً تعقبك الظالم.  
ب - الواقعية ودور الحواس،  
الشاعرية الجاهلية، شاعرية واقعية، بل  
هي شديدة الالتصاق بالواقع، ربما لأنها  
وليدة التحرية وضرورات الحياة، بالصور  
والعاني والأفكار والتشبيهات التي  
يستخدمها الشاعر الجاهلي، مستقاة كلها  
من الواقع

فالحلم المحبب عند أوس بن حجر،  
يندو حمقاً وسمهاً وضعفاً، إذا استخدم في  
غير موقعه، يقول:

أقيم بذار الحزم ما دام أهلها...  
وأحبر، إذا حسالت بان أتحولا  
واستبدل الأمر الصوي بغيره...  
إذا عقد ما فون الرجال تحلاً.  
وكذلك الشجاعة التي يفاخر بها  
تصبح تهوراً مذموماً، ما لم يكن لها نصيب

الجاهلي، لشئى المواضع والأغراض  
والقضايا، التي تهم البشر، وتطرق لأهم  
القضايا الفكرية والحياتية التي شغلت بال  
الجاهلي. كمسألة: الحياة والموت، والخلود  
وعلاقته بالإله والرمز والكون. كما اتسع  
للحكمة والتأمل، وطرق أبواب الفلسفة،  
لقد دعى إلى رفض الظلم واليقي وإلى  
مجاوبة ما هو جائر وظالم، لكن ما يجب  
القبه إليه هنا أننا عندما نتحدث عن  
موقف فكري أو نظرة فلسفية، فإننا  
نتحدث عنها في إطار الشعر والكتابة  
الشعرية، لا في إطار الكتابة الفلسفية. فما  
هي أبرز مزايا الشعر الجاهلي، التي تعبر  
عن المواقف الفكرية والتأملية

أ - المجابهة والإقبال على الحياة،  
إنها شاعرية مجابهة وإقبال وتحد، حيال  
تحديات الحياة مهما كبرت ومهما بلغ  
خطرهما. وهي أيضاً شاعرية يقظة، وسعي  
متصل وقصادم لا يكف مع الواقع، انتقال  
لا يهدأ عبر المكان، تأكيداً على بناة  
الحياة وقوة تدفقها. والقريب في موقف  
الإقبال والمجاوبة والتصارع هذا، إن  
إحساس الشاعر الجاهلي بذلك، لم يدفعه  
إلى التصالح أو المصالحة مع الواقع ومع  
تحدياته، بل دفعه إلى الإقدام والمجاوبة  
وركوب المخاطر والاستخفاف بالموت.

يعبر الحصين بن الحمام عن روح  
المجاوبة هذه:

من الممكن واحتمالات النجاح، يقول عمرو  
بن معد يكرب:

إذا لم تستطع شيئاً فدعه...

وجاوزه إلى ما تستطيع.  
إن الشاعرية الجاهلية، وليدة  
التجربة الحسية والاحتكاك المباشر مع  
الحياة، والأشياء وليدة الرؤيا والملازمة،  
فالشاعر الجاهلي يؤمن فقط بحقيقة  
المحسوسات. وربما كان هذا هو سبب  
استغافه الوثنية، التي تنفك مع  
مذهبه الحسي.

#### ت - المبالغة في الترفع والإباء

قلما نجد في تاريخ الشعر من هو  
أكثر إباء وترفعاً من الشاعر الجاهلي.  
يصيب الإنسان في العصر الجاهلي بكافة  
مستوياته الاجتماعية، يقول عنتره  
ولقد أبيت على الطوى وأظله...

حتى أنال به كريم المائل،  
ويبلغ ذو الإصبع المدواشي الصعلوك  
حداً مسرفاً في العفة والإباء والترفع حين  
يقول:

عف ندود إذا ما خضت من بلد...

هونا فلمت بوقاف على الهون  
والله لو كرهت نفسي مصاحبتي..

لقلت: إذ كرهت قربي، لهايتني،

ث - الحزن التأملي: شاعرية  
الأقدام هي أيضاً شاعرية الحزن، فكان

الأولى غطاءً للثانية. ولعل ما يزيد في  
ذلك، قسوة الطبيعة وكثرة مخاطرها،  
وعدم إيمان الجاهلي بعالم آخر بعد الموت.  
فها هو عدي بن زيد العبادي يطلق صرخة  
الياس والحزن بعد أن يكتشف أن الحياة  
تؤدي إلى الموت:

فارعوى قلبه، فقال: وما غب...

سطة حي إلى الممات يصمير.

#### ج - فكرة اللذة: تنصير اللذة

الحسية أو الجنسية شعر الجاهلي  
واهتماماته. حتى ليكاد يراها غاية الحياة،  
وهدفها ومطلبها. ولذة الجاهلي لا تكاد  
تتعدى لذائذ ثلاث: (المرأة، الخمر، ممارسة  
البلولة) فها هو المجمع بن هلال،  
لا يحسن بولجاده ولا بعشرفه إلا عبر  
سبح ومدة رسة اللذات:

وخيل كاسراب القطا قد وزعتها...

لها سبل فيه المنية لمع

شهدت، وغنم قد حويت ولذة..

أتيت، وماذا الفيش إلا التمتع

#### ح - التأمل والقلق والتساؤل: إن

اللذة المعنوية تمنح الجاهلي الاحساس بنوع  
من الاستمرارية والخلود في وجه حتمية  
الموت. وهكذا فتحت اللذة، أبواب التأمل  
والفكر وأبواب التساؤلات. وقادت الجاهلي  
إلى التفكير بما بعد اللذة. فامرؤ القيس  
شاعر العبث ينظر نظرة جادة إلى الناس،

إلى ما سيؤولون إليه من موت قاتلاً...  
أرانا موضوعين لأمر غريب...  
ونُسحر بالطعام وبالشراب  
عصافير وذهبان ودود...  
واجتر أمن محطمة الذئاب.  
إن مأساة الموت قادت الشاعر  
الجاهلي للتفكير في مسألة الخلود وإلى  
التساؤل عن ما بعد الحياة، بل إلى جدوى  
الحياة، ما دام صائراً لا معالة إلى الموت.  
خ - فكرة الخلود: إن ما تشير إليه  
الدراسات، وما تضمنه الشعر الجاهلي،  
ينبئنا بأن الإنسان الجاهلي لم يؤمن  
بالخلود بعد الموت، بل إن هي إلا جهاتنا  
الدنيا نعيمها، وهو ما عهر عنه أبو دؤاد  
الأبادي قاتلاً:  
إنما الناس قاعلمن طعام...  
خبيل خبابل لريب المنون  
عطف الدهر بالفناء وبالموت...  
عليهم - يدور كالمجنون.  
ولكن، هل كان الإنسان الجاهلي في  
بعد عن فكرة الخلود حقاً. هناك من يرى  
العكس في ذلك، بل إن الإنسان الجاهلي  
أمن بالخلود على طريقته الخاصة. إنه  
الخلود الأرضي، من خلال ما يتركه المرء  
بعده من أعمال مجيدة، وهو ما أشار إليه  
حاتم الطائي قاتلاً لزوجته:

أماوي إن المال غاد ورائع...  
وبقي، من المال الأحاديث والذكر  
أماوي إن يصبح صدأي بقفرة...  
من الأرض، لا ماء هناك ولا خمر  
تري أن ما اهلكك لم يك ضرني...  
وإن يدي مما بخلت به صسفر  
أماوي إنني رب واحد أمه...  
أجرت، فلا قتل عليه ولا أسر  
(ص ٥٥-٨٧).

#### رابعاً، اتجاه الحكمة والإصلاح والفرعة الإنسانية.

قد يبدو، مستغرباً، أن نتحدث عن  
الحكمة والإصلاح والفرعة الإنسانية في  
العصر الجاهلي. فالمعروف عن هذا  
العصر، أنه عصر شرك وجعل وتحلل وبغي  
واستغلال... ونحن بدورنا - المؤلف - نقر  
بمثالب هذا العصر، والشعر الجاهلي يؤكد  
ذلك... بيد أن هذه الصورة ليست هي  
الصورة الوحيدة لحياة عرب الجاهلية. بل  
نقل إلينا الشعر الجاهلي أيضاً فضائل أهل  
الجاهلية ومثلهم العليا، لقد كانت الحكمة  
مبثوثة في الشعر الجاهلي، بما تحمله من  
معانٍ أخلاقية وإصلاحية وإنسانية. بل  
كانت الحكمة هي الشرط الأول في  
الوصول إلى السيادة في القبيلة أو السيادة  
في الشعر. بل إن الشاعر إن لم يمتلك  
الحكمة ويردها في شعره قولاً، وحياته

فعلًا، يصنف في أدنى فئات الشعراء لمصره. فهذا هو امرؤ القيس، شاعر العبث والمحون، يعبر عن الحكمة وعن الرؤية التاملية في شعره.

أرانا موضعين لأمر غيب...

ونمحر بالطعام وبالشراب

عصافير وذيان ودود...

وأجرأ من محلجة الذئاب.

وتباهى عامر بن الطفيل أحد

فرسان الجاهلية المشهورين بالقسوة

والعنف بحكمته وحلمه وعدله:

فإن لنا حكومة كل يوم

ونمحر بالطعام وبالشراب

وإنني سوف أحكم غير هادٍ

ولا فرع إذا القفس الجفوات

فإن عطية الحلم الناس

على سهل وللجهل الشبابة

- اتفاق الحكمة الجاهلية،

من المفارقات، أن يتحدث المؤرخون

ودارسو الأدب العربي القديم ممن وصفوا

العصر الجاهلي بالجهل، عن طائفة كبيرة

من حكماء عرب الجاهلية، وقد أورد أبو

حاتم السجستاني في كتاب (العصرين)

أسماء طائفة منهم: أكلب بن صهقي، عامر

بن الظرب، عبيد بن الأبرص الأسدي،

قيس بن عاصم المنقري، عمرو بن الأهتم،

حاتم الطائي، عمرو بن جمح النوسي...

إلخ. وقد شكل هؤلاء بفضل حكمتهم، قوة أو اتجاهًا مؤثرًا في الحياة، وكرسوا في شعرهم مفاهيم وقيم العدل والإيثار والحلم والتعقل. إن المتتبع للنزعة الإصلاحية

والحكيمية في الشعر الجاهلي، سوف يجد

فاسمًا مشتركًا بين معثي هذا الاتجاه،

فبينما يتركز اهتمام بعضهم على الدعوة

إلى الحلم والأناة والتعقل، يدعو فريق آخر

إلى معانبة البغي ويحذر من هواقبه، ولقد

تلاقت هذه المواقف والدعوات لتشكّل

صورة واضحة الملامح عن اتفاق الحكمة

الجاهلية وأبعادها الإصلاحية الإنسانية

والناطقة. هذه الصورة تؤكد أن الحياة

الجاهلية لم تكن تختلف عن حياة الشعوب

التي حلت محلها، بل كانت كغيرها من حياة

الأمم والشعوب، مزيجًا أو خليطًا من

التباينات والتناقضات، وأن فريق الإصلاح

والنزعة الإنسانية جند شعره وحكمته

لإصلاح الواقع، ومن المعروف أن عرب

الجاهلية لم يكن لديهم كتاب مقدس

يهتدون بقيمه ومثله.. لذلك كان شعرهم

هو الكتاب المقدس بما يحمله من معاني

الحكمة والقيم الأخلاقية، ولقد اتسع ونما

مفهوم الحكمة الجاهلية وتوجهاتها

الإصلاحية، رغم فساد الحياة وقسوتها

وتناقضاتها، حتى لكان هذه المثالب، إحدى

بواعث النزعة الإصلاحية والحكمة.

وكان حاتم الطائي يرى أنه لا يمكن معالجة الأحقاد واستئلال الضفائن من الصدور، إلا بالحلم والتروي. يقول:

تحلم عن الأدين واستبق ودهم...  
ولن تستطيع الحلم حتى تحلما  
متى ترق أضغان العشرة بالآنا...  
وكب الأذى يحسم لك الداء محسما  
ويمتدح زهير بن أبي سلمى، حصن بن حذيفة بن بدر، بالحلم قائلا:

وذي خطلٍ في القول يحسب أنه...  
مصيب، فما يلزم به. فهو قائله  
عبايات له حلما وأكرمت غيره...  
وأعرضت عنه وهو بادٍ مقاتله  
هذا الإعجاب المقروط بالحلم وما يرافق الحلم أو يتفرع عنه من صفات ومعان ومدلولات، لا يمكن فهمه، إلا في سياق حرص الشاعر الجاهلي الحكيم، على حماية الحياة وصيانتها من مخاطر الحمق والسفه والتسرع، التي كانت تلحقها بالحياة وبالناس.

وأكثر ما ظهر هذا الحلم في الموقف من الحرب والمنازعات. فقد وعى الشعراء الجاهليون، أسباب هذه الحروب ودوافعها الحقيقية، ويعرض علينا، ذو الإصبع المدواني، مأساة قومه بني عدوان، حين قاتلهم السفه ونزعة البقي، إلى حرب إلقاء وإدلال، يقول في ذلك:

غذير الحي من غدوا...  
ن كانوا حيلة الأرض  
بفس بعضهم بعضا...  
فلم ينقوا على بعض  
فقد صاروا أحاديث...  
برفع القول والحشض  
ومنهم كانت السبلدا...  
ت والموفون بالقرض  
ومنهم حكم يقضي...  
فلا ينقص ما يقضي  
ويقول الحصين بن الحمام المري  
مفاجرا بحرمه وسداد رأيه وقدرته على  
الكف مع التغيرات  
ولما رأيت الود لبس بناظمي...  
وإن كلاك يوما ذا كواكب مظلم  
صبرنا وكان الصبر منا سجية..  
بأسياقتنا يقطعن كفا ومعصما  
يُلقن هاما من رجال أصرة...  
علينا وهم كانوا أعق وأظلم  
وحتى زهير بن أبي سلمى، شاعر المسألة والصفح والتعلم، يبرر الظلم أحيانا، بل يدعو إلى استخدامه أو التلويح به، لردع الظلم ودفع العدوان بعدة نوعا من أنواع الحرب الوقائية:

ومن لم يدع عن حوضه بسلاحه...  
يهدم، ومن لا يظلم الناس يظلم  
ولكن من الواضح، أن الحكمة الجاهلية التي أبحاث استخدام القوة

والظلم والحق كسلاح، لم ترفع من شأن الظلم والفساد والحق حتى في حالة الدفاع عن النفس. فالحكمة الجاهلية تدعو إلى مبدأ التعامل بالمثل ومحاذاة الخير بالخير والشر بالشر، يقول عمرو بن براق:

وكنت إذا قوم غزوني غزوتهم...

فهل أنا في ذا يال همدان ظالم ومن صفات الحكم الجاهلي، الحزم والاتقان والقدرة على التكيف وعلى التجاوب مع متطلبات الحياة وضرورتها يقول عمرو بن معدي كرب:

إذا لم تستطع شيئاً فدعه...

وحماؤه إلى مهابتها مستطع والاتقان في الحكمة الجاهلية هو معيار الوعي وسلامة الحواس والذهني، سواء كان في القول أو الفعل. يقول امرؤ القيس في كنمان السر وحفظ اللسان

إذا المرء لم يخرن عليه لسانه...

فليس على شيء سواء بخزان ويرتقي مفهوم الحكمة عند بعض شعراء الجاهلية إلى الأفق التأملي والفلسفي، متجاوزين النظرة الخارجية للأشياء، إلى الحقائق الثابتة والوجودية وهي الحياة والموت والوجود، وهشاشة الوجود الإنساني، ومسألة اللذة وما بعد

اللذة. ونحن نرى - المؤلف - أن اعتماد الحكمة الجاهلية في نظرتها التأملية، عن التعقيد والإعراق والتجريد، يدل على تركيز اهتمام العربي الجاهلي وبشدة، ارتباطه بالواقع المادي الذي يعيشه.

- النزعة الإصلاحية والإنسانية

في الحكمة الجاهلية،

يتضح من تتبع بعض جوانب الحكمة الجاهلية وتنوعاتها، أن نزعة إصلاحية وإنسانية كانت تقوى وتقوى بين عرب الجاهلية وأعرابها. يمثل هذه النزعة طبقة من الشعراء انصفوا بالعلم والرافة والإبصار والإحساس العميق، بالمسؤولية جيل، النهضة والنزعة الملحة في إصلاح مجتمعاتهم وإعادة بناء الواقع على أسس العدل والتراحم واحترام حقوق الآخرين

في هذا الإطار الإصلاحي، ينظر الأفوه الأودي إلى دور القيادة وأهمية هذا الدور في بناء المجتمع، قائلاً:

إذا تولي سرأة القوم أمرهم...

نما على ذلك أمر القوم وازدادوا تهدي الأمور بأهل الرأي ما سلحت فإن تولت هيبالأشرار تقضوا والبيت لا يبتنى إلا له عمد...

ولا عمسار إذا لم ترس أوتاد وعامر بن الطفيل قد ساد قومه، على حد قوله بفضل مؤهلات القيادة

ونزعته الإنسانية إلى مستوى المصلحين الكبار. يقول زهير في نزعته الإنسانية المفعمة بالحنان والرفق والرحمة:

ولا تكثر على ذي الضعف عتباً...

ولا ذكر التجرم للذنوب

ولا تسأله عما سوف يدي...

ولا عن عيبه لك بالمفسد

هذا النوع من الفهم الأخلاقية

والمواقف الإنسانية السامية التي أشرنا إلى

بعضها، قد ظهرت ونمت في واقع عرف

الانقسامات والتناقضات الحادة، فضأت

الحروب والفروقات، ونما مفهوم الثأر بين

القبائل، وكان العنصر المضجع في هذه

الحروب، أنها ما كانت لتهدأ، حتى تبدأ من

جديد، وقد عمل حكماء العرب وشعراؤها

في الجاهلية على إيقاف هذه الحروب.

فكان ذلك بداية لانتصار إرادة الحياة

والعقل والمسؤولية الأخلاقية والإنسانية.

لقد كبر عدد الشعراء الذين عارضوا

الحروب القبلية في الجاهلية. يقول زهير

في مدح موقف هرم بن سنان من

الحرب قائلاً:

أليس بقياض بداء غمامة...

ثمال اليتامى في المنين محمد

إذا ابتدرت قيس بن عيلان غابة...

من المجد من يسبق إليها يسود

سبقت إليها كل طلق مبرز

سبوق إلى الفايات غير مجلد

وصفاتها. قبيلة لم تسود عليها بالوراثة أو بالنسب، بل بالجدارة والكفاءة، يقول في ذلك.

وإني وإن كنت ابن سيد عامر..

وفارسها المندوب في كل موكب

فما سودتني عامر عن قرابة...

أبي الله، أن أسمو بأب ولا أب

ولكنني أحمي حماها واتقي...

أذاها، وأرسي من رملها، بمنكب

مما سبق، نرى كيف تلتقي البرعة

الإصلاحية في الشعر العربي الجاهلي، بل

كيف تندمج أحياناً بالنزعة الإنسانية وبكل

ما يميزها من مشاعر الرحمة والحنان

والرافة، والحماسية المبرطة هيال

الآخرين. يقول حاتم الطائي في الإيثار:

وإني لأمتحيي صحابي أن يروا...

مكان يدي في جانب الزاد، أقرعا

أقصر كفي أن تنال أكفهم...

إذا نحن أهونا، وحاجبتنا مفا

أبيت خميص البطن مضمع الحشى.

حياء، أخاف الذم، أن اتضلعا

إن حاتمًا يقدم بإيثاره ومشاركته

الإنسانية ورافته الحانية، نموذجاً متفرداً.

إنه يرتقي بالنزعة الإنسانية والقيم

الأخلاقية إلى مستوى الكمال، بل إلى

مستوى الأسطورة.

ويرتقي زهير بن أبي سلمى بحكمته

ولكن مهما تعددت وتباينت الآراء حول دور يهود الجزيرة العربية، فإن الأقرب إلى الصواب، هو أن يهود الجزيرة العربية قد أثروا وتأثروا بما في محيطهم العربي الوثني، وأنهم أخذوا منه وأعطوه، فملأوا فيه وأنفملوا به. ولستنا نشك -المؤلف- بأن اليهودية المتأثرة بالثقافة اليونانية والرومانية وأحياناً الفارسية، قد نقلنا بعض ما تأثر به إلى قلب الجزيرة العربية. ولكن، هل يعني، أن هنالك دوراً مماثلاً للشعر اليهودي في الحياة العامة، وفي الحياة الاعتقادية؟

إن من يطلع على الشعر اليهودي، يتوقف ويحده أنه لا يختلف عن الشعر العربي، بل لا يفي الشكل ولا في المضمون. ويرى خلو هذا الشعر من الأفكار والمعتقدات والطقوس والمفاهيم الدينية اليهودية، سوى بعض الإشارات إلى مفاهيم الثواب والعقاب السماوي، إن تأثير الشعر اليهودي، تأتي من قيمته الفنية ومن توجهاته الأخلاقية والإنسانية أكثر من توجهاته الدينية، لقد جمع لنا مؤرخو الشعر العربي في العصر الجاهلي أسماء طائفة من الشعراء اليهود الذين عاشوا في هذا العصر. ولقد عثرنا -المؤلف- على اسم تسعة وعشرين شاعراً وشاعرة يهودية، معظمهم من أصل عربي،

إن الحكمة الجاهلية التي اتسمت لتشمل معاني الحق والعدل والخير، قد أكدت من خلال هذه المعاني الإصلاحية والإنسانية الرهيمة على إصلاح الحياة والارتقاء بها، وربطت بين إمكانية تحقيق هذا الهدف، وبين إصلاح المجتمع. بل ربطت بين إصلاح الحياة والمجتمع، وبين إصلاح قيادة هذا المجتمع من جهة ثانية. (ص ٨٧ - ١٢٢).

#### خامساً، اتجاه الشعر الاعتقادي في العصر الجاهلي، الشعراء اليهود والنصارى والأحناف.

عندما نتحدث عن الشعر الاعتقادي في العصر الجاهلي، فإننا نتحدث عن شعر يكاد يخلو من المرحمة أو الحماسة الدينية، لكنه كغيره من الشعر الجاهلي، قد لعب دوراً في الحياة الفكرية والثقافية، وفي الارتقاء بالقيم الجمالية والدوقية والأخلاقية.

١- الشعراء اليهود: اختلف المؤرخون والباحثون، حول دور اليهود في الجزيرة العربية، وحول أثرهم في الحياة العربية الجاهلية. أصحاب الاتجاه الأول قللوا من هذا الدور وحصروه في بثرب ومحيطها، حيث تقطن مجموعات يهودية. وأصحاب الاتجاه الثاني تحدثوا عن دور مؤثر وواضح في مختلف مناحي الحياة.

يعد السموال بن عدياء من أشهر شعراء اليهود في بلاد العرب، وقصته في الوفاء مشهورة، إن ما يميز هذا الشاعر اليهودي حفاوته بالنزعة الأخلاقية ومفاخرته بقيم العدل والوفاء، وتأثره بالمفاهيم الدينية اليهودية كالبعث والشفور والقضاء والقدر والحساب واليوم الآخر. يقول السموال:

وأنا في اليقين أنني إذا مـ

حت وأن رم أعظمي مبعوث  
ليس يعصى القوي فضلاً من الرز

ق ولا يعرم الضعيف الشحيت  
بل لكل من رزقه ما قصى الد

ه وبين حرأمة المسميت  
ويأتي سعية بن العويض في قصته  
هذا الاتجاه الأخلاقي برؤية جديدة  
ينصّبها له ابن سلام في طبقاته قائلاً:

لا تبعدن هكل حي هالك

لا بد من تلف، فبن بفلاح  
إن امرا أمين الحوادث، جاهلاً

ورجا الخلود، كضارب بقداح  
هذه وقفة، أردنا -المؤلف- أن لا  
تكون طويلة، عند أكثر الشعراء اليهود  
موهبة وقدر على نقل الملامح والسمات  
الأخلاقية والجمالية والدينية لهذا الاتجاه  
من الشعر الذي سميناه الاعتقادي.

٢- الشعراء النصارى: ما قبل عن

الشعر اليهودي ونسبته إلى شعرائه وحلوه من الإرث الديني إلا القليل، قيل أيضاً عن الشعر النصراني، لكن ما يضاف هو حركة التدوين للشعر النصراني في شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، من خلال حركة التدوين في العراق وبلاد الشام، والتقاء شعراء النصرانية في شبه الجزيرة العربية، بأخوتهم شعراء النصرانية في العراق وبلاد الشام. واتجهود الحديثة التي قام بها الأب لويس شيخو في جمعه لشعر شعراء النصرانية في الجاهلية وصدر الإسلام في كتابه الموسوم بـ(شعراء النصرانية)، على الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى الكتاب، من ضمنه عدداً كبيراً من شعراء الوثنية بعدد إياهم شعراء نصرانيين، وإغفاله بعض شعراء النصرانية أمثال عبيد الله بن بعث وأسد بن ناعممة التوخي ومعدان بن جواس الكندي.

وتجدر الإشارة إلى أن المسيحية قد انتشرت في شبه الجزيرة العربية انتشاراً واسعاً قبل الإسلام، فانتشرت في قبيلة تنوخ وقضاة وريمة وتميم وطى، وغسان في بلاد الشام وأهل الحيرة في العراق، كما انتشرت في قبيلة قريش، وكان لها بلا ريب نصيب من التأثير في الثقافة وفي العقلية العربية، كما يذهب بروكلمان. لقد

مع آراء حكمية وأفكار مطروقة في الشعر  
الجاهلي، وإشارات دينية توحيدية كما  
في قوله:

المراء يرمل أن يعيش

وطول عيش قد يضره

تفنى بشأسته ويا

تي بعد حلو العيش مره

وتسره الأيام حتى

ما يرى شيئاً يمره

وفي شعر أبي زيد الطائي وبخاصة

رثاء لأخيه اللجلاج بعض الإشارات

لعمرية، يقول:

إن طول الحياة غير يعود

وصلال تأميل نهل الخلود

عقل المرء بالرخاء، ويضحي

عرض للموتى نصب المود

أما عدي بن زيد العبادي فهو إمام

شعراء النصرانية وخليفهم، ففي شعره ما

يدل على قوة وحكمة، وما يدل على واسع

الاطلاع والملاقة الاجتماعية، وبروز النزعة

الثقافية القوية، وبخاصة الثقافة الدينية.

يقول عدي:

سعى الأعداء لا يابون شراً

علي ورب مكة والصليب

وهي قوله:

وأوتيا الملك والإنجيل نفروه

سعى بحكمته أحلامنا عللاً

كان عند شعراء النصارى في الجزيرة  
العربية كبيراً، يفوق عند شعراء اليهود  
أما الشعر النصراني فقد طل يدور في  
فلك الشعر الوثني شكلاً ومضموناً، وعلى  
العموم، فإن تأثير المسيحية في الحياة  
الجاهلية لا يقتصر على ما يظهر فقط في  
التعاليم والمظاهر الدينية، أو على ما يبدو  
من أثر ديني في الشعر المسيحي وحده، بل  
علينا أن نبحث عنه في الثقافة العامة  
وفي السلوك وأنماط العيش وهي شعر  
عدد من كبار الشعراء الوثنيين الذين  
اتصلوا واحتكوا وتفاعلوا مع محيطهم  
الحناني المسيحي.

ومن أمثلة الشعر الاعنصدي لدى

شعراء النصرانية الأمثلة التالية دعاء ورقة

بن نوفل الذي اشتهر بانه شاعر حكيم

مثقف يعرف العبرانية ويكتبها إلى الإيمان

بالله ونبذ عبادة الأوثان إلى التامل

والتمسك، فتبدو في شعره ملامح ورموز

دنية توحيدية. يقول:

لقد نصحت لأقوام وقلت لهم

أنا النذير فلا يفرركم أحد

لا تعبدون إلهاً غير خالقكم

فإن دعوكم، فتولوا بيننا حدد

سبعان ذي العرش سبعاناً نموذ به

وقبل أن سبج الجودي والجند

أما شعر عبيد المسيح بن بقلية،

فتظهر فيه النزعة التأملية جلية واضحة.

ومناواتهم للشطط والظلم والخلل في مجتمعاتهم، كما عرفوا بتحررهم من الكثير من المعتقدات والمفاهيم والأعراف والقيم الحامية ودعوتهم إلى تغيير الواقع.

ويكاد يجمع المؤرخون العرب والمسلمون على أن عبد المطلب كان أول من تحنت بعراء، وكان على دين الحنيفية، وأنه كان مؤمناً بالبعث موحداً يرفض عبادة الأوثان، وأنه كان يوصي أبناءه بصلة الأرحام وإطعام الطعام، ومن شعر عبد المطلب الذي ينسب إليه:

نحن آل الله في ذمته

لم نزل فيها على عهد قديم

إن للبيت ذمراً معاناً

من برد فيه باثم يُخترم

لم يرل الله فيها حرمة

يدفع بها عنا النقم

أما زيد بن عمرو بن نفيل فتجمع كتب التاريخ على حنيفيته، وأنه كان من أصفاهم وأوضحهم عقيدة، وأنه فارق دين هومه واعتزل الأوثان والميعة والدم والذبائح التي تنج على الأوثان؛ يقول زيد بن نفيل عن نزعة التوحيدية:

واسلمت وجهي لمن أسلمت

له الأرض تحمل صغراً ثقلاً

دحاهما فلما رآها استوت

على الماء أرسى عليها الجبالا

بعد هذه الجولة في شعراء النصارى في العصر الجاهلي. هل يمكننا الاطمئنان إلى القول: أن تأثير الشعراء النصارى في الحياة العربية الجاهلية، كان تأثيراً جمالياً ووجدانياً وثقافياً، أكثر مما هو تأثير ديني أو روحي، إلا أنه قد ارتقى بالذوق والوجدان ونزعة التأمل؟

### ٣- الشعراء الأحناف، لقد تحدث

الرواة والمؤرخون العرب والمسلمون بكثير من الاهتمام والتعاطف، عن تيار أو اتجاه ديني وفكري، أطلق على ممثليه اسم الأحناف، وقد أشار أكثر من مؤرخ أو باحث عن وجود بعض بقايا الحنيفية في المعتقدات العربية الجاهلية الوثنية فسبق الإسلام بقرون. كما أشاروا إلى طائفة من حكماء العرب وشعرائهم ومصلحيهم كانوا من الأحناف قبل شهور الإسلام. وفي طليعة أحناف عرب الجاهلية، عبد المطلب بن هشام وورقة بن نوفل وقص بن ساعدة وعثمان بن الحويرث وعبيد الله بن جعش وزيد بن عمرو بن نفيل وعامر بن الطرب والناطقة الجعدلي وأبو طالب وأبو قيس بن الأسلت وسويد بن عامر بن المصطلق ووكيع بن سلمة بن زهير الأيادي وخالد بن سنان العبسي وزهير بن أبي سلمى وأكثم بن صيفي وأمية بن أبي الصلت. لقد عرف الأحناف بنزعتهم الإنسانية والإصلاحية

واسلمت وجهي لمن أسلمت...  
له المزن تعمل عذباً زلالاً  
إذا هي مسهقت إلى بلدة...  
اطاعت، نصبت عليها محالاً  
أما أمية بن أبي الصلت، فقد كان  
شاعراً مطبوعاً غزيراً، وقد كرس شعره  
للتعبير عن عقيدته الحنيفية، وتوضيح  
سلامتها وتوصلها إلى الآخرين.. وهو  
الذي دعى إلى عبادة الأوثان والإيمان بالله  
واحد والإيمان بالبعث والحساب والعقاب  
والحض على الفضيلة ومكارم الأخلاق.  
وتؤكد السير ميله إلى إدعاء النبوة والدعوة  
لها. يقول أمية في خلق الكون وتوالي الليل  
والنهار وفي قصة الميل والدة الله وآلاته  
مؤكدًا اعتقاده بالحنيفية وأرفضه لمواها  
من الديانات.  
إن آيات ربنا نافسيات...  
لا يماري فيهن إلا الكمور  
خلق الليل والنهار فكل...  
مستبين حسابه مقدور  
حبس الليل بالمفسم حتى...  
فل يهيسو كسائه مستقور  
حولته من ملوك كندة أبطا...  
ل ملاديت في الحروب مستور  
كل دين يوم القيامة عند الله...  
به إلا دين الحنيفية بور.  
إن شعراء الأحناف على العموم،

كانوا دعاة إصلاح وتامل إلى الاستقامة  
والفضيلة أسهم شعرهم في زعزعة جذران  
الفزلة الفكرية والروحية للمجتمع  
الجاهلي. وهز بتيته الفضيلة وهياها فكرياً  
ووجدانياً للدخول في العصر الجديد.  
(ص ١٢٩-٢٠٨).  
سادساً اتجاه الشعراء السود والعبيد.  
لم يكن اللون الأسود غريباً على  
أبناء المجتمع الجاهلي، ولم يكن مقتضراً  
على العبيد والموالي الذين كان التجار  
يجلبونهم إلى الجزيرة العربية. بل إن الدم  
الأسود أو اللون الأسود، قد تسربا إلى الدم  
العربي وامتزجا بهما عن طريق الإماء  
والزيجات الميهاوات، فنشكّل بفعل ذلك  
طبقة من السود والملونين. وكان هذا  
الامتزاج عامّاً، نال كل الطبقات  
الاجتماعية، وشكّل ظاهرة اجتماعية لقد  
عند ابن حبيب في كتابه «المحبر» اسم  
مقين من أبناء الحبشيات، من سادة  
القبائل العربية. أمثال: مخترة، المتلمس،  
المليك وعبرهم، والشنفري وثابت شراً  
وما يهنا في هذا الفصل، الوقوف على  
ظاهرة الشعراء السود أو الملونين في الواقع  
الذي نشأوا فيه، وانعكاس لون بشرتهم في  
شعرهم وسلوكهم، وأثر ذلك على حياة  
المجتمع الجاهلي.  
ولا ريب، أن عقدة اللون كان لها

الدور الهام في حياة أفرادها من الشعراء، بحيث كانت شديدة الحضور في اللاشعور هابطة في الداخل، على الرغم من محاولة إحقاقها. وقد عبر عنها أصحابها بطرائق عدة، بشكل العنف والتصرف أو الانفصال الشديد في وجه المجتمع، والخروج عن عادات المجتمع وتقاليده، أو الانسحاق وراء الذات.

وفي دراستنا هذه، سنحاول الوقوف عند عدد من الشعراء السود والعبيد وربود فعل ذلك على شعرهم.

١- عنتره بن شداد: يحاول عنتره بن شداد العباسي المولود لأم سوداء حبشية وأنب من سادة قبيلة عيسى، إحقاق لونه الأسود وطعن عقدة اللون والهجنة إلى الخصال الحميدة وبسالته الفائقة، لكن تبقى عقدة اللون طافحة في شعره على الرغم من محاولة إنكار ذلك. يقول عنتره: وإن كان لوني أسوداً فخصائي

بياض ومن كفي يستنزل القطر يعجبون لوني بالسواد جهالة ولولا سواد الليل ما طلع الفجر محوت بذكرى في الوري ذكر من مضى

وشدبت فلان زيد يقال ولا عمر ٢- السليك بن السلكة: وهو شاعر صعلوك أسود، ينسب إلى أمه السلكة، وهي أمة سوداء، يضار في تمرده

ومعارضته وثورته أسلوب التحدي والمالبة والقسوة المضرطة والعنف، ولعل هناك حملة عوامل دفعت لذلك، فهو صعلوك، حله فومه ورفضوا حمايتهم عنه، فخرج منهم وخرج عليهم، وهو منبوذ محققر في مجتمع حاقط على من نبذه، وهو أسود من أمة سوداء، وهو أيضاً فقير معدم، لا يملك شيئاً غير ممواده وهجائته ودعائمه. إنه يقتل ويمسك ويغدر، فقد أذابت أحفاده وظروفه القاسية وتكوينه النفسي والعصبي الفوارق أو الفواصل بين الخير والشر. فالسليك ين من عقدة اللون والهجنة والقصامة، كما ين من وضاعة منبته وفقره يقول:

أشـاب الرأس، أني كل يوم أرى لي حالة وسط الرجال يشق علي أن يلقين شيماً ويعجز عن تخلصهن منالي ٣- النجاشي، قيس بن صمروا: لقد كان النجاشي شاعراً هجاءً، لا بسبب لونه فقط بل بسبب من ممارسات سادته على من هم دونهم مرتبة ومنزلة، يقول في هجاء بني المعلان المشهورين بالكرم حتى أنه نظمهم إلى إنكار نسبهم هذا إلى نسب آخر قائلاً:

إذا الله عادي أهل لؤم ورقة فعادي بني المعلان رهط ابن مقل

فيميلونه لا يندرون بدمعة  
ولا يظلمون الناس حبة حردل  
ولا يردون الماء إلا عشيها  
إذا صدر الورد عن كل منهل  
تصاف الكلاب الضاريات لحومهم  
وتاكل من كعب وعوف ونهشل  
وما سمي العجلان إلا لقيهم  
خذ العقبة واحلب أيها العبد واعجل.  
٤- سحيم، عبد بني الحسحاس،  
يشارك مع عنزة بمقعة السواد والعبودية،  
لكنهما اختلفا في ردة الفعل حيال ذلك.  
فسحيم من أصل مغربي. أعجمي الأب  
والأم، ينتمى انتساباً كاملاً للسواد، وكان  
عبدًا لبني الحسحاس. أحد يهود بني  
أسد. ولد عبدًا، وعاش عبدًا. وقبل هدا.  
فرفض الإدعان لواقعه والتكيف مع  
عبوديته فعمل على تغيير واقعه ونفسه  
أيضًا، فلم ير وسيلة إلا: إغواء نساء سادته  
البيض. ليس لذة فقط، بل لتحقيق رغبته  
في التحدي والانتصار لجسده المستبعد  
المنكسر بالعبودية والسواد والدمعة. وكانت  
وسيلته لذلك الشعر، وأداة تنفيذ الجسد،  
يقول في ذلك:

وتبنا وسادانا على عجانة  
وجفف نهاده الرياح نهاديا  
نوسدني كف وتنتي بمصم  
علي وتحوي رجلها من ورائها

وهنت لنا ربح الشمال بقرة  
ولا ثوب، إلا بردها وردائها  
فما زال بردي طيبا من ثيابها  
إلى الحول حتى أنهج البرد بالها  
ويمكن القول: إن الشعراء السود  
على اختلاف مشاربهم وسلوكهم وردود  
أفعالهم وتعاملهم مع الواقع، قد شكلوا  
ظاهرة بارزة في الشعر الجاهلي، ألقت  
بظلالها على الحياة فلوئت بمص جوانبها  
بلون شديد القناعة، لكنه شديد الإيحاء.  
(ص ٢١٣/٢٣٣).

سابعًا، اتجاه الشعراء الصعاليك  
المنه المعارضة التي نحن بصدد  
الحديث عنها - المؤلف - سلكت طريقًا  
مفارقة، فقد تطلعت صلتها بمجتمعها  
ورفضت الحوار الكلامي معه، وانتقلت  
بالمعارضة من حيز الوعد والحوار والكلام،  
إلى حيز الفعل، ومن إطار المعارضة  
الكلامية إلى ساحة العنف، المعارضة  
المسلحة، وقد أطلق على هذه الفئة اسم  
الصعاليك، ما هي الصلابة، ومن هم هؤلاء  
الصعاليك الذين خرجوا على مجتمعهم  
ومبيعوا الحياة الجاهلية والعصر الجاهلي  
بلون العنف والدماء؟ ما هي أهداف  
معارضتهم وثورتهم على مجتمعهم  
وخروجهم من قبائلهم أو إخراجهم  
وطردهم أو خلعهم منها ثم ما هو دور

هذان. وواضح من شعرهم أنهم انقسموا بين الخيارين.

وقد كانت هذه الطائفة أو الطبقة الصغيرة المدممة، عرضة لكل أنواع الظلم والقهر والاستغلال والأخطار، وواضح أن الصعاليك كانوا يشكلون قسمًا كبيرًا من هذه الطبقة المدممة المهورة. لقد انكمست حياة هؤلاء الصعاليك في شعرهم، فنقلوا ذلك واستخدموه سلاحًا في مواجهة أعدائهم، وفي التعبير عن رفض واقعهم.

نقف في عرضنا هذا، عند ثلاثة من قسدة هذا الضريق، فتحدث عنهم لاعتقادنا - المؤلف - بأنهم أكثر تمثيلًا لحياة الصعاليك وثورهم، بل أكثر تعبيرًا عن قيم الصعاليك ومعاييرهم ونظرتهم للحياة والناس، وعن تطور حركتهم، وأقدر على نقل معاناتهم وخصائصهم ومكوناتهم النفسية والجسدية والفكرية والوجدانية.

١- الشنفرى، يتصدر الشنفرى الأزدي، ثورة الصعاليك، ببيان يعلن فيه حرب إغناء على بني سلامان، وبأنه سيقتل منهم مئة رجل انتقامًا منهم، لأنهم استعبدوه وأذلوه، ثم لا يلبث بعد هذا الإعلان، أن يمضي في تنفيذ ما أعلنه، عبر مسلسل من القتل والعنف الدامي، فيقتل من بني سلامان تسعة وتسعين رجلًا، أما الرجل المئة فقد قتل

شعرهم في موقفهم من الحياة والمجتمع، وما هي خصائصه ومميزاته وقيمه الغنية والإبداعية؟ هذه التساؤلات هي ما سنحاول الإجابة عنه في هذا الفصل من خلال نماذج مختارة من شعراء انتموا إلى فئة الصعلكة.

يقول ابن دريد (ت ٣٢١هـ):  
الصعاليك، هم الفقراء، وكذا الجوهرى وابن منظور. أما الزبيدي فقد أضاف لذلك قوله: إنهم ذويان العرب، ولصوصهم وشطارهم.

أما في كتب الأدب القديمة كالشعر والشعراء لابن قتيبة، والمحبر لابن حبيب، ومعجم الشعراء للمرزباني، والأغاني للأصفهاني، والحيوان للجاحظ، وخرزجيم الأدب للبغدادي، ومعجم البلدان لياقوت، فقد ضمت العديد من الأسماء والصفات والنعوت التي ألصقت بالصعاليك:

الذويان، الفتاك، اللصوص، الشطار، الرجيلة، الخلاء، الشذاذ لأسباب تتعلق بمدلول كل صفة من هذه الأوصاف. وقد عرف الصعاليك أيضًا بالهلاك والقتال والخلاء.

ويبدو أنه لم يكن أمام أمثال هؤلاء الخلاء الناقمين، وأمام أمثالهم من الصعاليك إلا خيارين: إما أن يكون هناك عنيًا شديد البطش، أو ذليلاً خائفًا

بعد وفاة الشنفرى متعثراً . بجنته . ولعل  
في قتل والده مبكراً في حياته ، ولم يقدم  
أحد للأخذ بثأره ، وعيشه بعد ذلك في  
حضانة أم سبية ، وعقدة السواد والهجانة  
والقبح والأسر والإحساس المر بضالة  
الشان ومبادلته كأسير من قبل بنو شبابة  
لبني سلامان ، كل ذلك كان له الشان  
الكبير في تصعلكه وردة فعله . ولعل  
أصدق صورة لحياة الشنفرى ورؤيته  
تكمُن في الأبيات التالية :

طريد حياتك تباشر لحمه  
عقيرته ، لأبها حُم أول  
تمام إذا ما نام ، يغطي عيوبها  
حشائبا إلى مكورمه . تنقلل  
والفهميم ما زال قسوا  
عهادا كحصى الرّبع ، أو هي أنذل  
أديم مطال الجوع حتى أمينه  
واضرب عنه الذكر صفحا فاذهل  
واستفّ ترب الأرض كحلا يرى له  
علي من الطول امرؤ مستعلول .  
وحتى بعد موته ، أراد أن يخالف  
عادات وتقاليد وأعراف مجتمعه . فهو لا  
يريد أن يدفن ، بل أن تبقى جثته وجبة  
فاحرة لرفاقه من الحيوانات الضارية التي  
عاش بهيها ، وبخاصة رفيقته الصبيح  
( أم عامر ) . قائلا :

لا تفسروني إن فسري مُحرم  
عليكم ، ولكن أبشري أم عامر

٢- تأبط شراً : لم يكن بأقل من  
الشنفرى نعمة وتمرداً وخروجاً على  
مجتمعه . وقد كانت الدوافع لدى  
الشنفرى نفسها لدى تأبط شراً ، فسواد  
اللون وهجين النسب وممامة الحلق .  
ووفاة والده صغيراً وحياته في حضن  
امرأة مسوداء ، كل ذلك دفعه إلى  
التصعلك ، وواضح من سيرته ، سرعة  
غضبه وميله للشر ، حتى لقب بـ ( تأبط  
شراً ) . وما يميز هذا الصعلوك ، صفاته  
القيادية وإحساسه القوي بالمسؤولية  
حيث رفاقه من الصعاليك ، حتى لقبه  
الشنفرى بـ ( أم العيال ) . يصف نفسه في

هذه الأبيات قائلا

قليل عذرو الأنوم أكبر همه  
دم النار أو يلقي كميناً مقنعا  
قليل ادخار الزاد إلا أقله  
وقد نشر الشرسوف والتصق المعاء  
بييت بمفنى الوحش حتى ألمه  
ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا  
٣- عسرة بن الورد : مع هذا

الصعلوك ، انتقلت الصعلكة في القرن  
السابع الميلادي نقلة هامة في أسلوب  
تعاملها مع الواقع أو المجتمع . فقد غدت  
أكثر ليها وأقل قسوة وأميل إلى التوازن  
والاعتدال . وربما كان أحد الأسباب إدراك  
الصعاليك عدم جدوى العنف في تحقيق

ماربهم والتعبير عما يعمل في نفوسهم،  
وتغير أسلوب تعامل ساداتهم لهم. وهو ما  
عبر عنه الشاعر الصعلوك عروة بن الورد  
فنقل الصعلكة إلى مستوى الثورة من أجل  
المجتمع ضد سادته، وكان أكثر قرباً من  
التقاليد العربية الممرطة في حد الشعاعة  
والإقدام. ويصف الرواة عروة بأنه كان  
شاعراً فارساً وصعلوكاً من صعلبك العرب  
المعدودين المقدمين الأجواد. فقد عرف عنه  
اهتمامه بحياة الناس وتوفير ما يحتاجونه  
في سنوات القحط والجذب والأمراض  
الفتاكة. ولعل من بين الأسباب التي دعت  
إلى الصعلكة، إحماسه الإنساني العميق،  
وعاطفته الكبيرة مع الفقراء والمعدمين  
والمسحوقين والضعفاء الذين لا يجدون من  
يحميهم. ومن شعره نقطف التالي  
إني امرؤ عاقي إنائي شركة  
وانت امرؤ عاقي إناءك واحد  
اتهزأ مني أن سميت وإن ترى  
بجسمي من الحق والحق جاهد  
أفرق جسمي في جسم كثر  
وأحس قسراخ الماء والماء بارد  
بعد كل ما قد مناه في هذا الكتاب.  
نتساءل مع المؤلف: هل توقفت المعارضة  
بعد ذلك؟ وهل انتهت هذه الحركة؟ بل هل  
توقف حدل الحياة؟

ARCHIVE



الشعر الجاهلی  
والدراسات الحدیثہ

أدعى أن العرب لم يردوا دونه -  
وما أفتى في كتبهم من أحداث ، وخصم الكوفع  
في داره فلما لم يصره فيها اعتسب  
من دار بعضه صورة حذقه ، فكتبه على مسطرة  
بأى أصحى أكثر عاقلة في الحرب الفقه - وسلك  
بها سبيل ، فحفظت ، في الأسباط والاستنتاج  
والترسيم في دلالات الروايات والأخبار ، فاتفق  
تصحيح حكم العرفى لأصل قاعدة عامة ، ثم انتهى  
في عاقبتها إليه في أن الكتب المتعلقة بحاكيه  
أدى جاعلين ليس عن الجاهلية في شيء ، وإنما في  
العلم بعد ظهور الإسلام ، وكان هذا سببا  
في أن العرب لم يردوا دونه -  
فكتبه وأصله رسمه في الاستنباط  
في الجاهلية ، في الحرب الفقه - وسلك  
بها سبيل ، فحفظت ، في الأسباط والاستنتاج  
والترسيم في دلالات الروايات والأخبار ، فاتفق  
تصحيح حكم العرفى لأصل قاعدة عامة ، ثم انتهى  
في عاقبتها إليه في أن الكتب المتعلقة بحاكيه  
أدى جاعلين ليس عن الجاهلية في شيء ، وإنما في  
العلم بعد ظهور الإسلام ، وكان هذا سببا  
في أن العرب لم يردوا دونه -

وقد قام انزال بمرحله اخرى التي تصاحبها  
عمل الدكتور على تحسين مخرجه في عيشة  
أو مشاركة وذكر في آخر البحث ان هذا الترتيب  
في حياته ومجموعة من رايه في الرد على  
الدكتور

وقد توجت آراء الذين آمنوا بالرد على الدكتور  
 طه ، فاهتم بعضهم بنقد ملحق لكتاب نسخة عامه  
 ويخصص رد بعض اقراء الدكتور طه لملحق الذي  
 أعلن أنه يرد على بعضه وذكره مع عام ١٩٠٨ ر  
 صفى النصوص على وجه يختلف عما كانت عليه  
 في حقيقتها كما تنقّب بعضهم عما حاذوا من لا يجرى  
 في نظرية التثنية في الشعر الجاهل وخاصة الدليل  
 الذي والدليل القوي \* \* وأنه يصحرجاء  
 اروج دليمة \* \* وبناحية النقطة التي اوردوا

[illegible][illegible]

بعد أن ذكرنا بعض المشاكل في الشعر الجاهل  
القديم ، نكتب « أسيرة السيرة لابن خنسان » كتأليف  
لشعوب قحون الشمس ، لابن سلام ( م د س )  
من آثار الشك في هذا الشعر من المستعصرين هو  
: « موليوت » متروكة الشعر الجاهل وحفظه  
مترفاً أن هذا الشعر إما أن يحفظ بالرواية  
الشعرية أو بالكتابة وينتهي بالشك في كونهما  
الواحد « ثم تعاقب لنا في المستعصرين  
عديدين في « حجة الشعر الجاهل » ، وكانه أكثرهم  
يريد ملاصق أبيه « حليلوت » وقوله « أولئك » أكثر حاشية  
وهم « ليال » التي يقول بعد مناقشتها  
« حليلوت » أنه غير معصم الصلاة فيها بعد  
بقائها في الشخصية الفردية ما كنا نلجأ للاستدلال  
على أن القصائد في بعضها من نظم ، بعض « أسيرة  
البحر » ، لأعطيات السبع ملاصقها ، فماله ذات  
شخصية وحاشية واضحة ، وتعرض لنا سبع  
الشخصيات مقصورة بعضها على بعض كل الشعر « «  
ثم يرضى من مبدأ آخر نصحة الشعر الجاهل هو  
« تأخره » في اقتراح شعر « أفرد الأولئك المستعصرين  
لتأنيده الشعر الجاهل » « وقد عني كثير من الباحثين  
العرب المحدثين بهذه القضية وأول من شجب  
أبي « ليحت في هذا الموضوع » ثم نحن « أبي

وفي أجل ذلك فقد كانت لابد للكشف عن التفسير  
الجسدية والتاريخية وانفسية لهذا التراث المأله  
في وجودنا بالتحديد الثقافية تنقسم نظريته بانسبول  
ولمناذ ، وطائفة بالقدرة والاحتلال ، الى جانب  
الرغبة النفسية في الكشف عن لعالم والخصائص  
بالعرفه الاثرية بالكنة العربية ، بالاسانفة الى د  
أدبي ، حساسي يمينه عن التفسير منه القوة ، د  
ويصل لفهار عنها ، مفيد من تطور المذهب ايد  
ونوعها وديتها \*

وله دور كل واحد في الكتاب العربي = ١٠  
عنه الذي لامة = في مؤلفه هجته = ١١  
السر على فيها = حجة = احدى حجة  
وقد قدم العرب في = ملك = ١٢  
كتاب = حجة = بمشكلة = ١٣  
فالتسليم = حجة = هو = ١٤  
أيد في العرب والأفريق = ١٥  
هو فيها حجة = حجة = ١٦  
أى وصلت أيد = ١٧  
التسليم = حجة = ١٨  
ذلك = حجة = ١٩  
= ٢٠  
الصفات = حجة = ٢١  
يسمى بالصفة = ٢٢  
التي = حجة = ٢٣  
معدن = حجة = ٢٤  
هذه = حجة = ٢٥  
ولقد كان = حجة = ٢٦  
القرن = حجة = ٢٧  
منه = حجة = ٢٨  
الاسم = حجة = ٢٩  
والسبب = حجة = ٣٠  
على = حجة = ٣١  
التي = حجة = ٣٢  
ومستند = حجة = ٣٣  
= حجة = ٣٤

وكان من أهم مظاهر هذه الحضارة الكعبة  
 والتنجيد ، و من سقرا ، الفوش ابعالية  
 الجليل على أن العرب كتيو بالخط الفصحى  
 المسمون خلال ثلاثة قرون على الأقل في الحضارة  
 أما « الإمارة » التي وصف العرب بها فهي ليست  
 الإمارة الكتابية ولا العلمية ، وإنما هي « إمارة  
 دينية » بمعنى أنه لم يكن لهم قبل القرآن كتاب  
 ديني ، ومنهم من يقول لا يعرفون القرب إلا أمارة  
 " فقه عرفت الحضارة تسمى ، وكانت الكتابة  
 بحرفي وتسمى في الكتاب ، وكانت المعلم حجازي  
 لتدريس الاحبار والاشعار والاساطير " وكانت  
 الكتابة في البعالية شرطاً لتكوين وسور الحكمة ،  
 واشتغل بعض العرب كعدى بن زيد ، ولطيف  
 بن يصر بالفرجسية في ديوان كبرى  
 وكان دولة بن نوفل يكتب بالجمالية ..  
 أما موضوعات الكتابة فكانت تتناول كثيراً من  
 شؤون حياتهم وما يفرش عليهم النشاط العلمي أو

ولی کل من الکولة و لبصرة قاضه مددستان  
فكرتان مختلفتان تصبیت كل منهما عند الآخرى.

« فوزى العنتيل »

## التراث العربي

# الشعر الجاهلي

## وقضايًا المجتمع العربي القديم

محمد نبيل طريفي

١ - يقول محمد بن سلام لمحي في مقدمه كتابه طبقات فحول الشعراء في معرض حديثه عن أهمية الشعر الجاهلي ، وهو يبرز رأيه في نقد الشعر - وهو من أهم الآراء - ما يلي (١) :

« وكان الشعر في الحاضرة عنك العرب ديوان عندهم ، وانتهى حكمهم ، به يأخذون ، واليه يصيرون » .

والجاهلية هنا تعني قريبا من الزمان ، وهناك رأي قديم يعتبرها من مئة الى مئة وخمسين سنة قبل لاسلام . ونحن نعلم ان العرب لم يكتبوا الشعر ، وانما حفظوه ، فداكرتهم لم تستطع الاستيعاب لأكثر من هذه المدة . وكانت تحفظ وتصيف اليه شيئا من الجديد ، وتنسى شيئا من القديم .

وكلمة لديوان في قوله ابن سلام مناس في الأصل مجتمع لصحف او مجموعها ، أي الكتب . وهذه تعني أن الشعر هو كتاب الجاهليين غير مدور وتضيف أنه يقوم مقام كتاب العلم والأدب عندهم . وعبارة حكمهم في كلام ابن سلام تعني حكمتهم . والحكمة هي العلم والمعرفة ، أي السفاة بمعناها الواسع في عرفنا في العصر الحاضر ، ومنه قوله تعالى في كتابه العزيز (٢) : « يا محبي ، خذ الكتاب بقوة ، وآتيتكم الحكم صبيا » .

ويقول أبو علي المروقي في مقدمة كتابه شرح ديوان العناسة لأبي تمام مبرزاً أثر الشعر في حياة الجاهليين وقيمتهم عندهم : « ذا كن الله عز وجل ، قد أقامه للعرب مقام لكتب لغربا من الأمم ، فهو مستودع آدابها ، ومستحفظ أنسابها . ونظام فصارها يوم النفاذ ، وديوان حجاجها عند الخصام » .

وحقا كان الشعر ديوان الجاهليين ، كانه بمجموعه كتاب عظيم ، محفوظ في الصدور ،



عبّر فيه الجاهليون عن أفكارهم وعواطفهم، وصوروا فيه آمالهم ومطامعهم ، وسجلوا في ثدياء كثر تقاليدهم وأخلاقهم وعاداتهم وغيرها من مظاهر الحياة عندهم . وكانت جبال الجاهليين تحفظ هذا الشعر وترويه جيلا بعد جيل ، وكانت تقرأ في كتاب مكتوب . ولقد كان للأمم العابرة من أصحاب الحضارات القديمة كنهم لدونه في الدين والأخلاق والآداب والفلسفة وغيرها من زبد الفكر يتردونها ويتأدبون بها ويشفقون . ولم يكن للجاهليين شيء من أمثله هذه الكتب . ولكن كان لديهم هذا الشعر ، وكذا يروونه ويتأدبون به ويشفقون ، وهكذا كان الجاهليون يجسسون في قصائد شعرائهم لمحة النفسية ومادة الثقافة بما تضمنت من ذكر المآثر والمفخر والمشاعر الإنسانية في مواقف الإنسان الجاهلي المختلفة في الحياة ، والتعبي بكل ذلك في تعبير فني جميل يستمد جماله من ثراء الفن الشعري في لحنه ومعانيه وأوزانه وقوافيه المنقومة . وعلى هذا يمكن أن نختصر ونقول : إن الشعر الجاهلي هو مادة الأمن والترسية والثقافة في وقت واحد لاجال الجاهليين . وهذا هو معنى قول عمر بن الخطاب (٢) : « كان الشعر علم قوم ، لم يكن لهم علم أصح منه » . ويشير عمر في قوله هذا إلى الشعر الجاهلي وأصعبه أهل الجاهلية . ولقد صدق عمر بن الخطاب وهو العارف بالشعر ، ومن بعده ابن سلام وهو العالم بالشعر ، لقد صدقا في كلامهما وأدركا قيمة الشعر الجاهلي ومكانته في حياة الجاهليين ، وعرفا أنه كان مجمع الثقافة عندهم ووسيلة مشارها بينهم وسداة استمرارها في النضال والحياة مع أجيالهم المتعاقبة . وفي الواقع كانت قصائد الشعر في الجاهلية تسير بين انقباض ، وتنتشر مريضا في كل أنحاء الجزيرة العربية فيتألقها الناس ويشتبهونها في مجالسهم ومعاقلهم العامة في الأندية (أندية قبائل) ، وفي الأسواق العامة (سوق عكاظ) ، وكذا في مواسم الحج ، فكانت هذه القصائد لذلك تمثل المصمم والمجلد وكتب الثقافة في عصرنا الحاضر تنتشر بين الناس فيطلع عليها الجميع .

٢ - أما مصموم هذا الشعر ، فلقد كان الشعر الجاهلي بمجموعه يسدور على صور ومظاهر مختلفة من أحوال الجاهليين الفكرية والاجتماعية ، كما أشرنا آنفا . وكانت للشعراء الجاهليين أشكال مختلفة ، أو طرق للتعبير عن هذه الصور والمظاهر في الشعر ، ونريد بذلك أغراض الشعر أو موضوعاته العامة . لأن هذا الشعر قد يفرق في أغراض يختلف بعضها عن بعض في معانيها وغاياتها ثم تجتمع هذه المعاني والغايات في نهاية الأمر لتلتقي في عرس واحد أكبر لم يكن مقصودا لذاته ، وهو التعبير عن أفكار الجاهليين وعواطفهم كما قلنا ، ويبين مواقفهم لخاصة من أحداث الحياة المختلفة ، وكل هذا يعني تصوير مظاهر وجواريب من حياة الجاهليين في خطوطها العامة . وهذا هو الغرض الأكبر من الشعر الجاهلي ، وهو كامن وراء الأغراض الظاهرة الأخرى . وتبدو لنا هذه الأغراض لظاهرة في الوهلة الأولى وكأنها هي الغاية في قصائد الشعر الجاهلي ، لكننا حين نتردى وننعم النظر فيها ونقيس الأمور والمسائل ونزمنها بالنتائج التي تنتهي إليها نجد أن الحق غير ذلك ، وأن هذه الأغراض المختلفة الظاهرة ما هي في حقيقة الأمر سوى سبل ووسائل إلى غاية أخرى أكبر وأوسع وهي : تصوير مظاهر وجواريب من حياة الجاهليين كما قلب .



الشعر الجاهلي حين يعبر عن الفصائل الانسانية التي يستحبها الانسان الجاهلي ويمبر عن الفرح والفرح بهذه الفصائل يكون مديح \* وحين يشير هذا الشعر الى المثالب والمعايب التي يستقبحها ويكرهها الانسان الجاهلي وينفر منها يكون العرض هجاء \* ويكون الشعر مراثي حين يعبر عن العزن والاسف على موت الاحبة او فقدان الكفلاء الانسانية في شحصر الكفاء من الرجال ، ويكون مدح الشعر نغماً حين يتبهي بمحاسن انفس وقضاياها \* ويكون وصفاً في ابداء الاعجاب بالاشياء واظهار الفرح بها والرهبة فيها او الرهبة والخوف منها \* وقصاري القول : ان الشعر في اخر الامر تبير عن مشاعر الانسان الجاهلي ومواقفه في الوجود وهما اخلفت لاسماء التي تطلق على اغراضه وهنونه او طرائقه في التعبير -

٣ - وهذه النتيجة وجه اخر من المعنى بين لنا ان شعراء الجاهلية قد اهتموا بحياة الانسان لجاهلي ، وعرضوا في اشعارهم لقضايا هذا الانسان ومشاكله في الحياة ، في السعادة والحزن ، وفي ايام الرخاء والنعيم ، وكذلك في لآلمات وأيام الشدة \* في كل ذلك كان الشعراء السنة ينطقون بمشاعر الجماعة ، ولشاعر يتأثر بما حوله فتعبير نفسه بمشاعر الناس جميعاً فتصوغ هذه المشاعر قصائد تنشد في جماعته ، فتجد هذه الجماعة مشاعرها مصوغه في شعر الشاعر لانه هو **اللسان الناطق** \* ويجدر بنا بعد هذا العرض ان تمثل لاهتمام شعراء الجاهلية ببعض الأمية - وورد بعض شواهد الشعراء على تعرضهم لقضايا الانسان الجاهلي التي كانت تشغله **المسألة** أو تؤلفه في الحياة

ومن هذه القضايا التي عرض لها شعراء الجاهلية "والجوع" في قصائدهم : « أزمة الجوع في المجتمع الجاهلي » \* فمن المعروف لدينا ان البيئة الجاهلية الطبيعية - وهي بيئة البداية - شحيحة بالخبر ، ولهذا كثيراً ما تنزل بها نازله الجذب والقطط لانحباس المطر وجفاف الماء والمرعى ، وفي هذه الحال تقفر لبدنة ويموت فيها كل شيء ويجوع الناس « يشهد عليهم الزمان ، هنا في مثل هذه الازمة لمصيبة نلاحظ حالة عجيبة في المجتمع الجاهلي تشير الاستمرار والاعجاب بها \* نرى الانسان الجاهلي لا يسارع الى الاستئثار بما لديه من مادة الخير ، ولا يحاول الاستغلال والاستفادة من الفرصة السانعة ، بل نرى الناس يسارعون الى التباري في الحود بما لديهم واخراج الخير الذي يملكونه ويتباهون في اطعام الفقراء والمحتاجين وايوائهم ، ويضعرون بذلك فخراً عن يضا ولا سيما الاغنياء اصحاب اليسار منهم \* ونجد شواهد كثيرة في الشعر الجاهلي تصف هذه المواقف في اغراض مختلفة من اغراض الشعر الجاهلي ، في الفخر أو في المديح وحق في المراثي \* من هذه الشواهد قول طرفة بن العبد البكري في مجدل المربأهله ولسته في قصيدته الرائية (٤) :

|                            |                          |
|----------------------------|--------------------------|
| نحن في المشتاة ندمو الجفلى | لا ترى الآدب فينا ينتقير |
| بجفان تعترى نايئنا         | من سديف حين هاج الصئير   |
| كالجوابي لا تنهي مترعة     | لقرى الأضيافي أو للمعتصر |
| ثم لا يخزن فينا نعمها      | إنما يخزن لحم المدخر     |



سمى هذه الأبيات يفرح لشاعر طرفة بجود قومه ، فيذكر أنهم يدعون الناس إلى  
مبادئ دعوة الجعلى أيام الجوع في لشتاء ، والشتاء زمن الشدة والضيق في البداية دائما ،  
يشهد فيه البرد ويعزّ القوت فتجتمع على الناس شدة الجوع وشدة البرد ، وتكون أزمة  
تعظم «الفقر» منهم خاصة ، ولا سيما الأرامل والأيتام .

وشاهد آخر من الشعر الجاهلي نستقيه من معلقة ليبيد بن ربيعة العمري ، يقول  
فيها مفتخرًا بجوده ورعايته لجيران المحتاجين ، ولا سيما النساء ذوات الأطفال (٥)

وجزور أيسار دعوت' لعنفها      بمقالب متشابهه علمها  
أهـو بهن لعافر أو منطفـل      بذلت لجيران الجميع لعامها  
فالفـيف والجار الغريب كانما      هبطا تبالة مغصب أهـامها

يفرح لشاعر لسد هتـا بالمقارنة ولعب الميسر على لطيفة العامية ، وسر الفخر في  
ذلك هو أن اللحم الذي يعوز به الياسر يبذل لفقره والمحتاجين من الناس ولا يهدء السبيل ،  
مثل الضيف والجار لمريب ، فيطهى هذا اللحم في مكانه ليأكل منه الجميع ، وعاز  
عظيم على الياسر أن يأخذ هذا اللحم لنفسه ويحصله إلى منزله . وهذه صرب من جسود  
أهل الجاهلية يفرحون به ككامل رليب إلا هـيمة في أوقات الشدة ، وصيق أيام لشتاء ، أو  
في سنوات الجذب .

وقد يأتي التعبير الشعري عن قضية الجوع في المجتمع الجاهلي بصورة أخرى ، في غرض  
آخر من أغرض الشعر كالمـدح مثلا ، ذلك أن الشعر يلاحظون فصل الأجواد الذين  
يسارعون إلى تحدة الناس في لأزمات ، ويدفعون عنهم خائلة الجوع فيمجبهم هذا  
الفعل الجسل ، ويشتر وجدانهم فينهضون إلى مدح هؤلاء الأجواد للتعبير عن هذا الإعجاب .  
ويتصف المدح في مثل هذه الحال بالصدق وحرارة الإعجاب حين وجود المدوح يأمله  
على الفقراء المحرومين ، فيشفي جراحهم التي حفرتها ألام الجوع والحرمان أيام الشدة  
والضيق ، أو يمد يد العون والمساعدة للأرامل والأيتام الذين يفقدون آباءهم ورجالهم في  
انفارات والحروب الدائمة ، مثلما نرى في مدائح الشاعر زهير للسيد الجواد هـرم بن  
سان المري ، في مثل قوله من قصيدة له (٦) :

له في الذاهبين أروم صدق      وكان لكل ذي حسب أروم  
وصود قومه هـرم عليه      ومن عاداته الخلق الكريم  
كما قد كان عوهم أبوه      إذا أؤمت بهم سنة أؤم  
عظيمة مفرم أن يعملوها      تنهم الناس أو امر عظيم  
كذلك خيمهم ولكل قوم      إذا مستهم الضراء خيم



في هذه الأبيات يبدو الشاعر زهير معجبا بأرجل الجواد هرم بن سنان ، مستغنيا في مدحه ومدح قومه سجدتهم الناس المحتاجين في لسنة الأروم ، وهي سنة الجذب والجوع .  
واخبار الجاهلية والروايات التي نجدها في كتب الشعر واللغة القديمة تثبت صدق زهير في إعجابه وتقديره لهذه الشخصية الإنسانية، إذ تذكر هذه الأخبار والروايات وجود هرم وأهله وكرمهم حتى صُرب به ، المثل في الجود ، فقيس : أجواد العرب ثلاثة : حاتم طي ، وهرم بن سنان ، وكعب بن أمية الأيادي . ومدلول هذا المثل يبين ، وهو أن تقدير هذا الرجل الجواد قد تحلقل في ضمير الجاهليين ، فصرخوا به المثل تعبيرا عن تقديرهم لموقفه النبيل وخفايته الإنسانية في نفع مجتمعه ، ورد كارثة الجوع عن أهله . وكل هذه الصور الشعرية التي رايناها في المعر في أبيات سرقة وفي أبيات لسيد ، وفي المدح في أبيات زهير تبدو صورا هوية معبرة مؤثرة ، وهي تحقق بقوة التعبير والتأثير الفني الهدف الذي قصده هؤلاء الشعراء ، وتصلت إلى رعاية الجمالية التي أرادوا الوصول إليها ، وهي التأثير في نفس الإنسان الجاهلي ، كل إنسان ولأخديسده نتيجة هذا التأثير في طريق التغيير إلى الأفضل والأجمل . فهذا الفخر في أبيات طرفه وليد ليس الغاية منه التعظيم والتعالي ، وهذا المدح في أبيات زهير ليس العاية منه تعظيم انفس مومر أو تقديس سيد كريم .  
هذه غاية قريبة لا تعني شئ ولا تعني كثيرا في مجل المر لاصل ، بل تعني وتحمي تماما عند انتصام العاية الداعية لها والظروف الملائمة . ب العاية ، البعيدة عن المدى البعيد ، فهي اهتمام شعراء الجاهلية بمشكلاتهم ومشكلاتهم الإنسانية ، الجاهلي والتعبير عنها وإثارة مواطن الناس وتشجيعهم إلى المشكة في نتيجة هذه الآثار . والمقصود من ذلك هو تمسك السبيل للوصول إلى حل لها حسب طريقتهم الخاصة في بينتهم الخاصة وفي المرحلة التاريخية الخاصة التي كانوا يعيشون فيها . فالبيئة الجاهلية ليست بيئة قوانين وأنظمة مسنونة نتيجة تطور حضاري فكري ، وإنما هي بيئة أعراف وتقائيد أثبتتها الأيام والتجارب في هذه البيئة البدوية ، فم هذا الفخر ، وما هذا المدح في الشواهد التي عرضناها من الشعر إلا دعوة للإنسان الجاهلي للمطام والجود به يملك في الأزمات . وهذا الجود ما هو إلا نوع من أنواع تعاون ، أو طريقته خاصة اهتدى إليها الجاهليون بالتجربة الطويلة لبعلاص من كارثة الجوع في بيئة لبدية الشحيحة بالخير ، أنه اقتراح لحل هذه الأزمة بحسب مفكرهم وطريقتهم ، ولتحقيق أثرها السيئ في مجتمهم . وقد نريد وذهب أبعد من ذلك ونقول . أن فخر طرفه وليد ومدح زهير وأشعرهم من شعراء الجاهلية في هذا الموضوع ما هي إلا مشاركة شعرية ، ويعتبر أحر أعم ، نقول . أنها مشاركة فنية في إيجاد حل لأزمة الجوع في البيئة الجاهلية ، أنها في آخر الأمر صيحة إنسانية لكل إنسان في كل زمان لفعل الخير بطريقة أو بأخرى وتحقيق السعادة لبني الإنسان والتخفيف من الألم في الحياة ، وهذا هو السعي للأفضل والأجمل ، وذلك هي الغاية البعيدة التي تسمى العلوم والفنون الجميلة سعيا حثيثا لبلاغها ، وهي سعادة الإنسان في الأرض .  
وقديما قال الشاعر الجاهلي عبيد قيس بن خُفْاف ، وهو يوصي ابنه جنيلا بلزوم خصال الخير في قصيدة له (٧)

وإذا تشاجر في فؤادك مرة      امران فاضيد للأصف الأجمل



لما وعلى هذه الطريقة في لبحث والنظر في أعماق الشعر الجاهلي يمكن لنا أن  
نطرق في قضية أخرى من قضايا المجتمع الجاهلي، هي قضية الحرب والسلام، واستقراء قصائد  
الشعر الجاهلي تثبت لنا مدى اهتمام شعراء الجاهلية بهذه القضية حسب عاداتهم في  
الاهتمام بقضاياهم. فلقد اضطر الجاهليون إلى الحرب كثيراً للندح عن حرية الإنسان  
وحقه في الحياة، وحفاظاً على موارد العيش من الأموال (الابل) والمياه والمراعي، وحاضوا  
في سبيل ذلك حروباً طويلة جرت عليهم الآلام والنكبات، وكان لشعراء فيها أثر بآثر  
وظاهر، وهو قصائد عديدة طويلة في تصوير الحرب والغارات، والقضي بالشجاعة والانتصار  
وتمجيد قوة الأبطال والفرسان. والحرب كربه ذميمة فيها هلاك الإنسان ودمار حياته،  
فذلك كرمها الجاهليون ونفروا منها، ولم يصرعوا فيها إلا مصطربين مكرهين. ونهض  
بعض شعرهم يعبرون عن هذا الشعور في قصائدهم ينتم الحرب والتنفير من أهوالها  
ودعوة الناس إلى السكينة والسلام وسدح دعاء السلام والأشادة بفعلهم وتعظيم شأنهم.  
وكما استعان الجاهليون بوسيلة لجود لمعالجة أزمة الجوع، اهتموا كذلك إلى وسيلة جميلة  
استعانوا بها للإصلاح بين الناس وإقرار السلام فابتدعوا (لديء والمساءلة)، فالديء  
هي تمويص أهل القتل أو الحريخ بعدد من الأبل سيقوا بهم أسرى القاتل أو قميته،  
وهي بادرة للتقاهم، وخطوة أولى في سبيل لصح. والحالة. هي أن يتحمل سيد من  
سادات ديات القتل ودد الأسرى في حرب من لحروب يميته في ديت رحله أو قومه ومن  
يستعينون به من أجواد الناس. ومن أشهر قصائد الدعوة إلى السلام ودم العرب معلنة  
رعي بن أبي سلمى، وفيها الشاعر يطلن من أبطال السلام هما: هرم بن سنان،  
وأبن عمه الحارث بن عوف المرهبا، وخلفه ذكرهما في مدح فخم سيل ينبيء عن إعجابه  
العظيم بفعلهم العظيم في ودم الحرب المشؤومة والمعروفة بحرب داحس والغبراء  
بين قبائل عيس وذبيان وتعملهما ديات لقتلى من المريقين. ومن أبيات المعلقة في المدح  
قوله في خطاب الرجلين (٨):

|                                  |                              |
|----------------------------------|------------------------------|
| تداركتما عيساً وذبيان بعدما      | تفانوا ودفوا بينهم عطر منتشم |
| وقد قلتما: إن نذكرك السلام واسعا | بمال'ومعروف من القول نسلم    |
| فاصبحتما منها على خير موطن       | بعيدين فيها من عقوق ومائم    |
| عظيمين في عليا معد هديتما        | ومن يستبح كنزا من المجد يعظم |
| فاصبح يجري فيهم من تلادكم        | مفانم شقي من إفال المزنم     |
| تعفى الكلوم بالمئين فاصبحت       | ينجمها من ليس فيها بمجرم     |
| ينجمها قنوم لقنوم غرامة          | ولم ينهريقوا بينهم ميلء محجم |

يقول الشاعر: إن هذين الرجلين العظيمين أدركا السلام بالغال والمعروف قمحيت  
العراحات (الام العرب) بائنين من الأبل، أي سقطت دماء القتلى بالديات، وقد تحملها  
هذان الرجلان كرمًا وحباً بالسلام من غير أن يأتيا بجرم، أو يشاركا في إراقة لدم في

الحرب . وهذه هي مكرمه الجماله انني اغفرنا اليها ، ونقي ابتدعها الجاهليون لتفادي الحرب . وهذه عمية اقرار السلام . وقد امتدى الجاهليون الى هذه الاعراف والتقاليد بالتجربة والممارسة الطويلة في الحياء ، وفيها نفع وخير كثير للمجتمع ، لأنها كانت بالقياس الى الجاهليين كالتقوانين التي تسنها الدولة لتنظيم لمجتمع وحديثه في البلاد التي يسود فيها السطوت والنظام . وقد اعتبر الجاهليون هذا التعاون بين الناس في الارباب واسهم المرسون منهم في غوث الفقراء والمشاركة في نشر الأمن والسلام وغيرها من الاعراف الحميلة ، اعتبر الجاهليون كل هذا حقاً لازماً لا بد من الوفاء به كالتقانون الذي يلزم الجميع قبوله وتميمه ، واستعملوا في الدلالة عليه والتعبير عنه كلمة الحق . فمن قبل الحق وسمى في الخير قال جزاء سميه مدحاً وثباً وفحراً ، وهذا نوع من مكافأة المحسن على احسانه ، وهو تقدير اجتماعي . ومن أبى وزاغ عن الحق لزمه لدم والهجوم ، وهذا نوع من معاقبة المسيء على اسامته ، وهو كراه وقهر اجتماعي . وقد عبر الشعراء حسب عادتهم عن هذا الموقف والممانى في قصائدهم في الأعراس المختلفة ، واستعملوا في التعبير كلمة الحق ، وهو استعمل له دلالة خاصة . من شواهد ذلك قول ربيعة بن مقروم الضبي في مفضلية له في الفخر بقومه (١) :

وقومي فان أنت كذبتني      يقولي فاسأل يقومي عليم  
اليسوا الذين إذا أزمه      ألحت على الناس تنسي الخلو  
يهيئون في الحق أمولهم      إذا التزيت التحين المسيم

أي ينمقون أموالهم في الحصوص التي تعثرهم وتترك بهم من إطماع الجائعين وقرى لأضياف وعطاء المحتاجين ودية الثقبى وغير ذلك . وقد حرص الشاعر أدوم الحق هذا في لأرمت لأن أخاه حينئذ يكون اجدي للفقراء والمحتاجين . ولتأكيد هذه الفكرة والدلالة على أهميتها في أذهان الجاهليين تسوق شاهداً آخر في المعنى نفسه ، وهو أبيات لمالويه بن مالك ، من فرسان بني عامر وساداتهم ، هو المعروف بمعودة الحكماء ، قال في مفضلية له (١٠) :

بل لا تقول إذا تبوأ جيرة      إن المحلة شيعها مكبود  
أذ بعضهم يعمي مراصد بيته      من جاره وسبيلنا مورود  
قالت سمية : قد غويت بأن رأيت      حقاً تناوب مالنا ووفود  
فسيء لعمرك لا أزال أصوده      ما دام مال عندنا موجود

يريد الشاعر أن محلته مفتوحة غير ممنوعة على الجيرة المحتاجين ، وأن أموالهم تذهب في أداء الحقوق وعطاء الراغبين من طلاب الخير ، وهذا ضلال في نظر امرأته سمية التي تلومه على البذل والمطام مخالفة الفقر ، ولكنه ضلال في سبيل الحق في نظره . يؤدي الى الخير فهو لذلك باق على هذا الضلال ، يعطي ويمتنح أصحاب الحاجة ما دام عنده مال .

فهذا المال مشترك عندهم ، وفيه حق للجميع يأخذ منه كل محتاج فهو مرصود في سبيل الخير والصالح . وقد عبر عن هذا المفهوم بـ « العمة » وهو من سادات لجاعليه ودرسانهم عن هذا الاشتراك في المال في قوله من مقطوعة «خارها ابو تمام في حماسته الصغرى (نوحشبات) في باب السماحة والاصيان» (١١) :

وان تسأل الاقوام عني فأنني      لشترك مالي فدونت فاسالي  
وما ان كسبت المال الا لبذله      لطارق ليل او لعان مكبل

يمخر برهد الشاعر الفارس بجموده واعتبار ماله مشتركاً بين المحتاجين ، فهو من يجمع هذا المال الا لبذله في وجوه الخير ، ومن هذه الوجوه استقباله طارق الليل ، وهو المسافرين القريب في الصحراء يطرق الناس في الليل طلباً لمطعم والمأوى ، ومن وجوه الخير كذلك اغتداؤه الأسير المشدود بالقيود واطلاق مراحه لينعم بالحرية والحياة .

٥ - ويمكن لنا على هذه الطريقة من البحث والنظر أن نستعرض وجهاً آخر من وجوه اهتمام شعراء الجاهلية بقضايا الاسارى وحجتمهم . ولنضرب الآن في مجال الأخلاق . وعبارة للشعر الجاهلي تظهر لنا اهتمام هؤلاء الشعراء بالأخلاق وتهديب لنفس في كل غرض من أغراض لشعر المعروفة حتى المراثي . ونختار شاهداً من المراثي ، وهو أبيات لرقبيبة الجرمي في أخيه ربيعة . وهي من اختيار أبي تمام في باب المراثي في حماسته ، قل رقيبة (١٢) :

اقول وفي الأكمان أبيض ماجده      كفصن الأراك وجهه حين وسما  
احقا عباد الله ان لست رائياً      رفاعة بعد اليوم الا توهمها  
فاقسم ما جشمتنه من ملامة      تؤد كرام القوم الا تجشما  
ولا قلت: مهلاً وهو غضبان قد غلا      من الغيظ وسط القوم الا تبسثما

يعبر الشاعر في هذه أبيات عن شجوه لفراق أخيه طوى الدهر بعد أن خطفه الموت في ريمان الشهاب كفصن الأراك الرطيب ، ويصرخ الشاعر تعبده في تساؤل حائر لهيف يتم من لعمرة واللهفة وهو يتفجع خاسمة على فضائل أخيه وشمالته الحسة التي ملوها الموت . هذا هو المعنى في الأبيات ، لكننا تلمح وراء هذا المعنى الحزين شيئاً إنسانياً آخر أكبر وأعمق ، وهو الاهتمام بالأخلاق ومعالجة نروات النفس ، فالشاعر يبكي في أخيه صياح الفصائل والكفاهات الإنسانية ، يبكي فيهمسته لامانة الملهوف في الملهمات التي تنزل به في الحياة ، ويبكي فيه تبسسه وكظمه للغيف في ساعه الغضب ، وكل ذلك من مكارم الاخلاق ، وكان الشاعر في رثائه يحسب الى الناس هذه الأخلاق ويمريهم بها في تفحه على ضياعها ، كما جاء في الكتاب العزيز (١٣) : « الذين ينفقون في السراء والضراء ، والكاظمين الغيظ والعافين عن الناس » والله يحب المحسنين » .



و لشاعر الجاهلي ينبغي بذلك غاية فنية هي تهذيب لنفس واصلاحها ، وتلك هي لغاية المقصودة في التربية والثقافة . نرى الشاعر الجاهلي يدعو اليها أمل مجتمعه في أحسن صورة شعرية ، ومعظم المراثي الجاهلية تدور على هذه الغاية ، بمعنى أنها تأسف وتفجع على ضياع النضال والكفاحات الانسانية بموت أكفأ الرجال .

٦ - وقصاري القول بعد هذا العرض الوجيز لاهتمام شعراء الجاهلية بقضايا الانسان في عصرهم ، وما خلفوه من تراث في هذا السبيل : ان هذا التراث القديم من الشعر يبدو لنا الآن قديماً وجديداً ، فهو قديم لأنه تراث تفصل بيننا وبين أصحابه أحقاب وقرون ، وهو مع ذلك جديد لأن معانيه وأغراضه وأهداقه الفنية والفكرية ما زالت معروفة ومطروحة على الفكر الانساني في أيامنا الحاضرة ، ولعل هذا هو السر الذي جعله تقبل على دراسة هذا التراث القديم ، فمن نستشف منه معاناة الانسان في الحياة وصراعه مع ظروفه المحتقة ، وسعيه من أجل تحقيق حريته وسعادته في حياة أفضل . وتستطيع أن تقول أحياً ، ان هذا التراث القديم يحمل في ثناياه خيراً كثيراً وفيضاً غزيراً من المعاني الانسانية ، فهو لذلك سيحتفظ دائماً بقيمته ، ويحتل مكانته بحق في التراث الانساني لخدمة قضية الانسان .

محمد نبيل طريفي  
دبلوم الدراسات العليا في  
الأدب الجاهلي والمختصرم والاسلامي

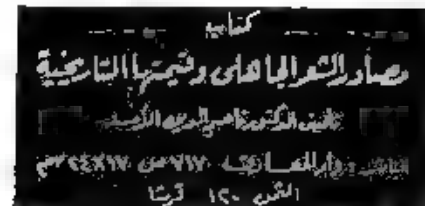
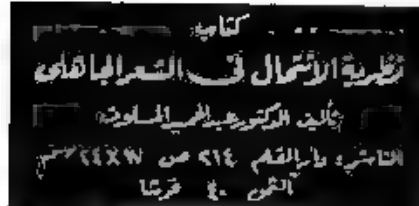
★ ★ ★

#### □ الحواشي :

- ١ - طبقات شعراء ، تحقيق شاکر ، ٢٤ -
- ٢ - سورة مريم ، الآية : ٢ -
- ٣ - طبقات شعراء : ٢٤ -
- ٤ - ديوان طرفة ، در بيروت ، ٥٥ - ٥٦ -
- ٥ - ديوان بيد ، دار صادر : ١٧٨ -
- ٦ - ديوان زهير بن أبي سفيان ، صعدة لعلي ، تحقيق  
د. قباوة : ١٥٤ - ١٥٦ -
- ٧ - الفضليات ، تحقيق شاکر وهارون : ٣٨٥ -
- ٨ - ديوان زهير ، صعدة لعلي ، تحقيق د. قباوة : ٢٤ - ٢٦ -
- ٩ - قصصيات ، تحقيق شاکر وهارون : ١٨٣ -
- ١٠ - قصصيات ، تحقيق شاکر وهارون : ٢٥٩ -
- ١١ - لوحشات ، تحقيق اليماني وشاکر : ٢٧٣ - ديوانه  
جمع البقاعي : ٩٦ -
- ١٢ - الحماسة بشرح التبريري : ٢١/٣ - ٢٢ -
- ١٣ - سورة آل عمران : ١٣٦ -

★ ★ ★

# الشعر الجاهلي



جوهرها ولكن الذي لاشك فيه أن الزمن غير منها شيئاً وأضاف إليها شيئاً آخر .

وما من شك في أن الشعر العربي ترجع نشأته إلى قرون قبل الإسلام ، فهذا الفن بحدوده وتعبيراته لم يكن ليولد متكاملًا بين عشية وضحاها ، كما لا يمكن أن يكون صنع عصر بعينه ، بل هو صنع عصور ، وكما نشأت اللغة نشأ هذا الشعر .

ثم ما من شك في أن ما ضاع من الشعر الجاهلي يرمى على ما أسماه اليت منه ، فلقد شعر العرب في جاهليتهم الأولى يوم أن كانوا على لهجات متباينة ، وشعر العرب في جاهليتهم الثانية يوم أن تضايعوا على لهجة أو لهجات متقاربة ، والذي وصلنا من هذا كله هو ذلك الذي جرى به اللسان الموحد ، وما بعد هذا الشعر الجاهلي الموحد الذي انتهى إلينا كثيراً من ظهور الإسلام .

وهذا الذي انتهى إلينا لا يمكن أن يكون مادة كاملة لاستدراك حكم كامل ، فنحن لم نملك أن نستوعب ما كان للعرب من شعر في جاهليتهم ، والاستيعاب هو الأمر الأول في الحكم ، فالقول بأن الشعر الجاهلي غير جاهلي لأنه لم يعبّر عن عادات كانت للجاهليين ، ولا يشير إلى معتقدات كانوا يعتقدونها ، قول غير سليم لهذا الذي فسده . ونحن بعد هذا مؤمنون بأن الذي انتهى إلينا من هذا الشعر الجاهلي لم يسلم من تغيير ولكننا مؤمنون أيضاً أن هذا التغيير يبعد أن يكون

الكتانين مجتمعان على بحث واحد ، وهو النظر في الشعر الجاهلي صحة وبطلاناً ، ويختصم في العرض أجزائاً وأساليباً ، وأجمالاً وتفاصيلاً ، من أجل هذا جمعنا بينهما في مقال واحد .

وأحب قبل أن أدخل بك إلى مناقشة ما ضاع أن أحمل لك الحديث عن الشكك والتثبت فيما تلقيناه رواية من تراثنا . وليس هذه هي وقعا وحدها تنفد مروياتنا - بل هي رقعة الأمم جميعاً والشعوب كافة تلغاه تراثها المروى . فإنه نكون نحن دون غيرنا أكثر ضبطاً للرواية حتى أصبحت علمنا به قواعده وأصوله ، وأصبح استقصاء الحق من الزيف بهذا العلم شيئاً لا يجوز عليه التدليس إلا في القليل .

وهذا العلم الذي أعنيه هو علم الرواية ، وضع الحديثون له أصوله ، وعن هؤلاء أخذ الناطرون في علوم أخرى ومنها الأدب . غير أن ثمة مرقاً في المرحلة الأولى بين الحديث والأدب ، فلقد نشأ الحديث في عصر كان فيه التلقى كثيراً وكان المتلقون كثرة ، وكان العصر قريباً من الضبط ، على حين كانت نشأة الشعر الجاهلي في زمن لم ينضبط لنا فيه من التلقى والمتلقين شيء كثير ، وحين اتبرأ الضبط لهذا الشعر الجاهلي كان الزمن قد غير شيئاً واضحاً شيئاً .

فس على ذلك ما لنا اليوم من أدب مروى حرم التسجيل ولا تزال الألسن وسينته ، مثل الأحذوثة التي لا تزال الألسن تتناقلها ، فهي هي في

اجنبيا من مادة هذا الشعر ومظهره ، بل هما منه وعلى شاكلته ، تدخل كلمة من هنا مكان كلمة من هناك ، وتستحدث كلمة لتحل مكان كلمة بفعل الرواية ، غير انها في الاكثر تكون لها صورة الاولى ومسحتها وطابعها ، وهكذا عاش الشعر الجاهلي جاهليا ان لم يكن في بعض كلماته فنقد كانه كلمات من صيغتها وجرسها .

وهذه القضية — قضية الانتحال بمعناها الذي بسطته لك — مديمة ، مرضى لها الناقدون القدامى من العرب ، وكما تتعرض القصايا لملو والقصد تعرضت قضية الانتحال للفلو والقصد ، فادا فيها الحكم الجائر واذا فيها الحكم العادل .

ويطل العصر الحديث قلدا الذي اثاره الاقدمون يشبه المحدثون ، ولكن الميدان هذه المرة ينتقل الى العرب ويظهر فيه نقاد غربيون ، منهم الجائرون ومنهم القاصيون ، غير ان الجائرين منهم اشتعلوا في جورهم فاذا هم يتخذون من التشكيك الذي اثاره القدامى حول العرس حجة على هدم المهر ، ويربطون بطريقين الى هذه الملابس التي قدمتها لك .

ولكن سرعان ما اعصى الفريخ الشرق ، واذا « كتب الشعر الجاهلي » يشير هذه القضية على نحو ما اثاره الغربيون من تشكيك بها وينفى الشعر الجاهلي جبلة ويصمه بالانتحال .

عنينا القى الناس بلا لمة كلوا لا يلعون اليه بالا الا في اقليل ، وتحركت الافلام تكتب في تفصيل فيما لم تكن تكتب فيه الا في ايجاز ، وكانت ضجة كبيرة شعلت الراى العام فترة لم فرت ، ولكن هذه الهائجة بقيت اثارها عالقة في الازمان ولم بها المدرسون في حجرات الدرس والمؤلفون فيما يكتبون اماما يختلف أسلوبه .

وهذه الضجة اتى كاد الناس ان ينسوها في محيطهم المسمم لم تنسها الجامعات في محيطها الحامى ، فاذا السيد الدكتور ناصر الأسد يحمل منها رسالته للدكتوراه ، ثم يحىء في اثر هذه الرسالة التي طعت كتابا كتاب الشعر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف ، وقد ناقشته في مقال

سابق (١) ، ثم يحىء بعد هذين الكتابين كتاب ثالث هو كتاب نظرية الانتحال للدكتور عبد الحميد المسوت .

فهذه الكتب اثلاثة تكلمت عن الانتحال ، خالص له هذان الكتابان اللذان بين ايدينا ، وخصه كتاب الدكتور شوقي ضيف بفصل من كتابه ، هو الفصل الخامس الذى يقع في نحو من خمسين صفحة ، كاد ان يستوعب فيها ما ذكر في الكتابين في ايجاز وتركيز ، هذا غير كلمات سابقة واخرى لاحقة فيها الكثير مما يمس هذه القضية .

والآن بعد ان عرفت مدى الكتابين في اجمال احب ان افصل بك الحديث عنهما لتأخذ معا في مناقشتها ، فاولها — وهو مصادر الشعر الجاهلي — تشمل تمهيدا وابوابا خمسة ثم خاتمة تلخص البحث .

اما التمهيد فيتناول تلك النظرة العامة التي تطالعها بها كتب الادب من العرب في جاهليتهم ، وهو على ذلك تمهيد قصير لا يتم عشرين **صفحة** .

ويصلنا التمهيد الى الباب الاول الذى يتوزع الى فصلين يتناولان الكتابة في العصر الجاهلي تشاة ورسمها ووصفها ، وتربى صحفاته على الثمانين قليلا .

ونجد الباب اشباى ذا فصلين هو الآخر ، اولهما في تقييد هذا الشعر الجاهلي ، وثانيهما في تدوينه . ويقع هذا الباب الثانى بعصيه فيما يريد على ثمانين صفحة بقليل .

ويعتد المؤلف بانه الثالث على الرواية واسماع ويجعله في فصول ثلاثة ، اول هذه الفصول يتناول الرواية بين الجاهلية حتى القرن الثانى ، ويختص ثانيهما بطبقات الرواة ، وينتهى الثالث بالكلام على الاسناد في الرواية الادبية . وتستوعب هذه الفصول الثلاثة مائة صفحة .

(١) صدر كتيب الدكتور ناصر سنة ١٩٦٢ على حين صدر كتاب الدكتور شوقي سنة ١٩٦١ غير ان الكتاب الاول كان رسالة نوقشت قبل ذلك وان تاجر صدورها .

للموضوع وأنه قد أطلنا فيها ، وذلك حيث يقرب  
في صدر الباب الخامس .

« كان حديثنا - فيما مر بنا من أبواب هذا  
البحث - فصوله - من المصادر الأولى التي استقى  
منها العلماء الرواة في القرن الثاني الهجري ما بين  
أيديهم من شعر جاهلي . وبيان ذلك أننا - حين  
نطعمنا شوطا في دراسة هذا الموضوع - وجدنا أن  
أخطر ما فيه وأشدّه غموضا - على خطر كله  
وغموضه - هو تلك العمرة التي انقضت على نظم  
الشاعر الجاهلي لشعره إلى أن دون هذا الشعر  
في القرن الثاني الهجري في هذه الدواوين التي  
وصلت إلينا روايتها . هذه العمرة الزمنية التي  
امتدت قرنا وبعض قرون - من آخر العصر الجاهلي  
إلى مطلع القرن الثاني الهجري - هي التي  
استندعت القسم الأعظم من جهلنا واستغرقت  
الجزء الأكبر من بحثنا هذا ، وذلك لأن موضوعنا  
« مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية »  
لم تجد من العقول ولا من المقبول أن تسقط من  
حسابنا تلك الفترة التي سبقت تدوين هذه  
المصادر التي بين أيدينا ولا أن نمر بها مرا هينا  
عابرا » .

هنا هو أقرار السيد المؤلف وهذا اعتذاره .  
ونحن نقائله :

١ - ما غلب الحديث في توسع من نشأة الخط  
العربي وتطوره .

٢ - ثم ما غلب التوسع في أدوات الكتابة  
في الجاهلية من جلد ومهراق وجبر ودوي وأقلام  
وسوق الشعر الكثير الذي يشير إلى هذا .

٣ - ثم ما الغناء في تكرار ما قيل حول كتاب  
الشعر الجاهلي بعلمه وتفسيره ، ولقد كانت  
الإشاعة الوجيزة إلى ذلك تكفي والسليحي  
المركز يعنى .

٤ - ثم ما غلب التفصيل في المشكلة الهومرية  
والمداوس التي عبت بها .

٥ - وهل استطاع السيد المؤلف بعد هذا  
كله أن يصير بنا تلك العمرة التي ذكرها وأن يصير  
من انقطع .

والذا ما أدركنا الباب الرابع وجدنا المؤلف  
يعصمه بالحديث عن الثبوت في الشعر الجاهلي ،  
ويورد هذا الحديث على فصول خمسة ، يجعل  
الفصل الأول للكلام على المشكلة الهومرية ، ويحمل  
الثاني للكلام على وضع الشعر الجاهلي ونحنه عند  
الأقدمين ، ويجعل الثالث لسوق آراء المشرقين ،  
والرابع لسوق آراء العرب المحدثين ، ويخص  
الخامس بالكلام على توثيق الرواة وتضمينهم ،  
ويفسح بهذا كله ما يزيد على مائة وخمسين  
صفحة .

ويشتمل المؤلف إلى الباب الخامس ليخصصه  
بدواوين الشعر الجاهلي ، وقد قسمه إلى فصول  
أربعة الأول منها للدواوين المفردة ، والثاني  
لدواوين القائل ، والثالث للمحتللات ، والرابع  
لشعر الخاص في غير الدواوين . وهذا أيسر  
بفصوله الأربعة تنظمه مائة وأربعون صفحة .

أما من خلاصة البحث - وهي الكلمة التي  
يطوى فيها صاحب الرسالة الحديث عن رسالته  
بين يدي لحنه المدققة - فصحتها تبلغ  
العشرين .

وبعد هذا كله ثبت بالمصادر والمراجع ، ثم  
بمهارس عامة للكتاب .

وهذا البحث - كما يملأ عنوانه : مصادر  
الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية - يكاد يكفي  
الباب الخامس من هذا الكتاب ، وهو الباب الخاص  
بدواوين الشعر الجاهلي ، وما جاء قبل هذا  
من أبواب أربعة استوعبت نحواً من خمسمائة  
صفحة ، هي تمهيد لهذا الباب الخامس ، ما نشر  
بألفانها ولكننا نشير بإيجازها في باب أو ما دون  
الباب حتى لا يطفئ السهميد على غير ما هو  
تمهيد ، ولكنها طبعه الرسائل الجامعية عندما  
وجد فيها الاستيعاب الكثير . ولعل رضى الأساتذة  
عن هذا مبعثه الحرص على أن يبدأ ابتناؤهم  
قادرين على مساند الجمع أولا ليكونوا أقوى على  
أزمة الاستقصاء ثانيا .

وبكاد السيد المؤلف يؤمن معنى بأن ما قبل هذا  
أبواب الخامس من أبواب أربعة ، هو تمهيد

ما نظن ثمة دليل يستوى على تسميه يثبت أن هذا الشعر الجاهلي ذوئن جاهليا وامتد تدوينه الى أن انتهى التيسر ، هذا اذا استثنينا تلك القوش التي عثر عليها اخيرا ، ثم هي على هذا لا تحمل الا القليل الذي لا يمتد به ، ولو رجعنا الى جمع القرآن وذكرنا كيف كاتب الصحف وكم كاتب لعلمنا عم اليقين كيف كان عجز هذا الشعر الجاهلي عن ان ييسر مدونا ، وانه ليس ثمة وسيلة وصلتنا به غير الرواية ، فاحتجاج السيد المؤيد على ان ثمة مدونات للشعر الجاهلي قروس ياباه الواقع ، وجعله من هذا اعرض فرصا آخر يطوى به تلك العموة صم مستحيل الى مستحيل ، وارادته في ان يصل بهذين الغرضين جبل الرواية الى مصادرها الاولى رغبة طيبة كنا نتمنى معه ان نتحقق .

ولست بهذا انفي الشعر الجاهلي جملة او أشكك فيه كله ولكني أثبت هذا الواقع الذي لا مفر منه والذي خضع له ائمة القديم ، كما خضعت له آداب اخرى قديمة .

غير ان الشيء الذي لا شك فيه ان كتاب الدكتور ناصر قد اثنان عن كتب ، وقد ضمن لنا مرجعا واحدا بدلا من التوزع بين مراجع مختلفة ، ثم هو يبايه الخامس - الذي هو لب البحث - قد حطأ خطوه علمية جاده الى استفراء هذا الشعر الجاهلي ، جدا لو تبعها خطوات علمية جادة تحقق لنا : معجما جاهليا ، ودلالات جاهلة وخصائص جاهلية بدلا من هذا الجهد المكرر الذي يعيد نفسه ولا يتمخض عن جديد . مندها سوف نملك الحجة الجديلة التي نرد بها على هذا الرعم الحذيد ، فلعل عصر معبراته ، وابرار مميزات العصر الجاهلي هو الدليل الاول والاخير في هذه التمية ، قضية الانتحال .

ولقد شغلني الحديث عن هذا الكتاب فكنت

انسى به الكتاب الثاني ، ولكني اجدني قد تكلمت عن هذا الكتاب الثاني وأنا اتكلم عن الكتاب الاول فلقد خص السيد الدكتور عبد الحميد المسلول كتابه بالحديث عما تحدث عنه السيد الدكتور ناصر في ابوابه الأربعة الاولى من كتابه لم يختلفا الا في العتوانين ، والا في ايجاز وتفصيل ، والا في مصور عارضة زيدت هناك ولم ترد هنا . وبعد هذا كان لكل منهما أسلوبه في العرض وتعقيبه على الرأي .

فلقد تكلم الدكتور عبد الحميد عن : الشعر وروايته قبل الاسلام ، والشعر وروايته في ظل الاسلام ، والشعر وروايته في عهد بني أمية ، والرواية والرواة ، والقصص والقصص ، ورواة الشعر ، ورواة البصرة ، ورواة الكوفة .

تكلم الدكتور عبد الحميد عن هذا كله فيما لا يزيد عن خمس وأربعين صفحة ، ثم دخل فيما دخل فيه الدكتور ناصر من الكلام على انتحال الشعر وعرض الاختلاف القديم الذي ثار حول كتاب الشعر الجاهلي بفصيله ، وأخذ يدلي به بآراء تنصب الى آراء من سبقوه . وادا هذا كله تستوعبه نحو من مائة وأربعين صفحة .

ولقد كان من بين مراجع كتاب الدكتور عبد الحميد كتاب الدكتور ناصر بقى عنه مرة ويعقب عليه اخرى (١) .

و الفرق بين الكتابين كما حدثتك - اذا استثنينا الباب الخامس في كتاب الدكتور ناصر - هو هذا الاستيعاب الذي كان للدكتور ناصر ، وهذا الإيجاز الذي كان للدكتور عبد الحميد .

ولكن حسب المؤلفين أنهما يؤمنان بقضية عادلة ، وأنهما يعلمان عن استيعاب وتحصيل وتدقيق ، وأنهما فوق هذا كاتبان قديران .

ابراهيم الأبياري

(١) انظر على سبيل المثال ص : ٤٠ و ٥٧

و ٧٣ .

## الشعر الجاهلي

## La Poésie anté-islamique.

وما المجد لولا الشعر الا معاهد  
وما الناس الا اعظم نخرات  
اسوتنام

ما هو الشعر ؟

هو تلك العاصفة التي تمر قهقريهم، وتلك الروح التي تبني فتخلده، هو تلك  
العاطفة التي انحنت لها الماكوك وخضعقت بين يديها الامراء، وحررت ايمانها الابطال  
والقواد ! هو تلك العواطف تتأجج في صدورك وتكاد تفجر بك، وتلك العواطف  
تهيج بنفسك على شاطئ البحر، بين مناظر الطبيعة الخلابة، في المروج الخضراء  
على رؤوس الجبال، في ظلمات الليل، في البهيم، عند المرمى والباثسين، وقت  
البلاء والشقاء !!!

على شاطئ البحر بين الصخور، عند موطن، قديمك، الامواج هائجة متلاطمة  
تهيج عليك، كأنها تريد ان تفرسك اقتراما، وتطأك بأذى، فتنتظم بالصخور  
فترتد مدحورة، تستأنف الكرة، وتجمع نفسها وتكرر، اخرى فما تلبث ان تعود  
ايضا خائبة مدحورة، فأمام هذا ما هو شعورك؟ اما سكنت مناملا؟  
بين مناظر الطبيعة الخلابة، على جلي علي، مطيل على واد ام سهل، تزينه  
الاشجار وتجري فيه الانهار، وتصدح على اشجار الاطياف، كسنة الطبيعة ابداع  
حظها، جللتها بالاخضرار، يتخلل ذلك بدائع الالوان الارجوانية والبنفسجية  
وعبرها، فأمام هذا ما هي عواطفك؟ اما صمت متعكرا؟

في ظلمات الليل البهيم، وهناك بين من اصابهم الدهر بمصائبه، وتاء  
عليهم بكاءك، فاطرحوا الفراش، فهم على شواطئ الاندية، أو بين من ضاقت  
بهم سيل المملش، واحتضت عليهم الانسانية، فليس من يهون عليهم، وينظر اليهم  
ويضمد كلومهم، ويخفف احزانهم، ويرمقهم بعين الرأفة والموتمة، فباتوا  
بالخيال اشبه، والى الاموات اقرب، ما هي عواطفك؟ اما وقفت حزينا مثالما؟

وقت البلاء والشقاء ، اذا ما كثر لك الدهر عن انيابها فبجفائك للأصدقاء ،  
وتبا عنك للأخلاء ، وقاب الزمان لك ظهر المجن ، فاصبحت وحيدا ، بالله ما هي  
احساساتك وشعورك وعواطفك ؟

في جميع هذه الاحوال شعرت ! وبشي كل هذه الحالات موارد للشعر !  
فحيث يكون الشعور تبيع العواطف ، فيكون للشعر مورد ! ولكن لم لا نقول  
الشعر ، ما دامت تستولي علينا العواطف ويبيع بنا الشعور في جميع هذه الحالات  
وفي جميع الحركات والسكنات ؟ أليس الشاعر رجلا مثليا ، يتركب من لحم  
وعظم ؟ أليس شعره بنفسه شعورنا ويعرض بنفسه احساسنا ؟ بلى ! ولكن «الشاعر  
— كما يقول المثل الأفرنجي — : يولد شاعرا » فهو اذا ما نظم الشعر عرف  
كيف يختار الـبل التي يوصل بها شعوره وعواطفه الى قلوبنا ، ويضرب على وتر  
احساسنا ونكتنا اذا ما اردنا ان ننظم شعرا . ضاعت منا تلك العواطف ولم نعرف  
كيف نسبك ذلك الشعور قلبا متعاسك للأجرا ، يؤثر في نفس قارئه ، فلذا  
يخرج ما تقولنا الفاظا مقلدة ، متفككة لأجزاء ، مختلفة القصد ، بعيدة عن  
الشعور !

« قد تستعني بعض الأمم عن ممات الموسيقى ، وربما لا تدرك جمال التصوير  
ولكن أمة من الأمم لا تعيش بدون ان تعبر عن ادراكها ، ولا يفكر ان تبث  
عواطفها واحساساتها ، ولا من غير ان تنمي بالامها واحزانها وحفظها من الحياة  
أو آرائها في الوجود (١) » فالشعر وخصوصا الغنائي ، محور العواطف ومركز  
الادراك . قلنا تمر به انسان ولا تجد له يعرف شيئا من الشعر ، حتى لو كان اميا  
متوحشا . انه شيء ينمي به ويث من وراء احساساته . ففي قلب افريقية  
حيث لم تضا قبل الآن رجل ايض هاهو ذا احد ملوك السود يتقدم نحو انارشان  
فرانشه ديسيري Franchet d'Espèrey ، حين قطعه الصحراء الافريقية  
بالبليارة ، وينشد مدبجا شعرا ، نوبديما يلي توريما نورا .

« انت ملك البيضان ، الاول بعد «ما هو» (٢) » انت قدير ، انت مبدود

(١) الدكتور احمد حبيب - بلاغة العرب في الامس - تهذيب .

(٢) يلاحظ هنا ان هؤلاء السودان ، عدد اسماء و «ما هو» ، كثر آهاتهم .

(صنم) انت شجاع انت اكلت اعداك ... انت تأكل الشمس حين يلزم! ...  
انت اجراً واقوى من الاسد واسلس من القهد انت قمت عسا كرك وسط  
المدغال الى افتتاحات ، هي عظيمة اي عظم حتى ان « الداهومي » ما هي بالنسبة  
الى مملكتك سوى قريبة! ...

انت قهرت القيصر عدوك وانت اعطيتك السم القاتل ... الثعابين المقدسة  
كانت معك ، وانت ضغطت على هذا المتفطرس حتى كدنت تخنقه ... فاسعد  
الآن .. وابسط نفسك .. اضحك .. اضحك .. فساعة الضحك والانبساط  
اذنت ، بعد ان تلغقت الدماء كالنيابيع ...! (١) «

فهنا نجد ان الشعر لم يوجد فقط بين المتعلمين بل هو متواصل في نفس كل  
انسان متعلم أم متوحش ، فالعواطف واحدة وان تختلف باختلاف البيئة  
ولا كراد محاذاتهم اكثرها تقريبا اشعار أو امثال شعبية تسبك جملا ،  
يتفاهمون بها ، ويتعاملون بسهم ، وهم يشابهون العرب البنية ، في معنى انهم  
شديدو الاحساس ، لعنف الشهور ، دقة الادراك ، وبماشونهم ايضا في كلامهم  
اذ فيه خشونة الصحراء وعذوبة البادية ، «وعلام كانت تقوم الحياة العربية  
في بداوة العرب واول عهدهم بالاسلام؟ على الشعر ونستطيع ان نقول على الشعر  
وحده . فالعرب واليونان يتشابهون من هذه الجهة تشابها كاملا ، نستطيع ان  
تبحث عن فلاسفتهم ، وحكمائهم وقادتهم وساستهم ومديري امورهم الاجتماعية  
ايام البداوة فلا تجد إلا الشعراء ثم نستطيع ان تبحث عن فلسفتهم ودينهم  
ونظمهم المختلفة وحياة عقولهم وعواطفهم فلا تجدنا إلا في الشعر - الشعر  
اذن هو اول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية القوية لهاتين الامتين؟ وتستطيع  
ان تقول في غير حرج ان الشعر هو اول مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية  
لكل الامم المتحضرة التي عرفها التاريخ واذن فالشعراء هم قادة الامم في هذه  
الامم تأثروا بحياتها البدوية فنشأوا ملائمين لها وتميزت شخصياتهم تأثروا في من  
حواليهم ثم في الاجيال التي خلقتهم (٢) «

(1) Henri de Kerillis - De l'Algérie au Dahomey en Auto -  
mobile. P. 218.

(٢) الدكتور طه حسين - قادة الفكر - صفحة ٦ و ٧

## نشوء الشعر الجاهلي

من سوء الحظ ان تاريخ اللغة العربية القديم مجهول اتم الجهل - فليس من يقدر ان يعرف الاطوار الابتدائية ، التي لا بد لكل لغة من المرور فيها ، فنحن حينما نحاول للبحث عن اصل اللغة العربية ، او نشوء الشعر فيها ، نكاد نصيق ذرعا في التقيب عنها ، فكأن هذه اللغة لم تعرف الطفولة وكنها خلقت ، كما نجدها في كتب الادب القديم « وانك لتقرأ للمؤرخ من العرب السفر الضخم ، ذا الاجزاء العديدة ، والحواشي ، والتعليق ، وتعماني من البرح ، والفت ، ما تعاني ، ثم لا تظفر إلا بأشياء لا تستحق ، ما عالجت في سبيلها من الشدة ، وبملت من الجهد ، وانفقت في طلبها من الوقت ، والمال ، والعافية ، ولا تجد إلا قصصا واخبارا لا ترى عليها طابع العقل وميسم التفكير » (١) .

ومن عجيب امر هذه اللغة ، انه مع ما بنفته من النفوذ فقد بلغت من اتساع النفوذ الى حدود الصين ، والهند ، ومجاهل افريقية ، وسواحل اوربية ، لا تجد للان ، تاريخا ممتعا لادبها ، واقيا بالمرام ، مع وفرة كتبها ، وعلمائها ، وتعدد مصنفاتها ، في كل ابواب العلوم والادب ، ومن شعر بهذا الخلل ، فثمة من اولئك المستشرقين الذين أدوا للعتا ، خدمات جل ، ارادوا نوعا من هذا النقص ، ببعض التأليف التي اودعوها . اوصاف العلوم العربية ، والحقوبها الحواشي ، والتعليق السديدة ، مع تراجم اصحابها وقائمة الكتب التي صنّفوها . ولكن انى لهم ان يسدوا بضع هذا الخلل ، فهيات . هيات ! وليس بين ايديهم بل ليس في جميع الكتب العربية ، انواد اللازمة لبناء هذا الصرح الشامخ ، ووضع هذا التاريخ ! ومما يزيد العراقل ان « البلاد العربية » كما تعرف ، كانت تعوي اصنافا من العرب مختلفة الشعوب والقبائل ، متباينة اللهجات ، متباينة الجهات وكانت مختلفة ايضا في انوحداث السياسية فعنها ما كان خاضعا للدولة الرومية ومنها ما كان قائما بذاته مستقلا . كل هذا يستتبع بالضرورة تباينا كبيرا بين تلك الاسم العربية في مسجع الحكم واساليب الادارة وفي الادب والعادات وفي كثير من مرافق الحياة الاقتصادية والمادية » (٢) فامام هذه كان من الصعب ان

(١) ابراهيم عبد القادر المازني - حماد التميمي - ص ٣٠٠ .

(٢) الشيخ علي عبد الرزاق - الاسلام وامول الحكم - ٨٣ .

نحصل على كل المعلومات الضرورية لجمع تاريخ الآداب في الجاهلية خصوصا وفي الاسلام عموما ونضلا عن ذلك انه من المؤكد ان العرب كانت امة يادية لا تفقه الكتابة ولا تألفها وكتب العرب نفسها تحدثنا ان عهدهم بالكتابة متصل بظهور الاسلام وانه من خطئ الرأي ان نذهب الى ان العرب كانت في بداوة جاهليتها كتابة ؛ اللهم إلا ما كان في بعض حمير ومن اتصل بالدولة الكسروية او الدولة الرومية من القبائل النصرانية او المتصرفة وغيرها كما ليس لنا ما يدل على عمران البلاد العربية أو أنشد سوى آثار قليلة كسد مأرب في اليمن ومنازل ثمود بين الحجاز والشام وبعض آثار في نجران وغيرها قليل وعليه فان ما وصل اليها من تراث الجاهلية كان بطريق الرواية لا بطريق الكتابة ولو لم يعاجل الموت كثيرا من الرواة في عصر الجاهلية وصدر الاسلام لتوفقتنا دون شك للحصول على ايضاحات اكثر .

ويزيد البحث صعوبة التلاعب والنش من بعض كتاب السلف فلا يمكن التثبت والركون الى اقوال بعض الكتاب والوثوق برواياتهم ونحن نعلم ان القصص في الكوفة والبصرة بغداد قد تلاعبوا بكثير من اخبار الجاهلية وصدر الاسلام فزادوا وحردوا وحذفوا ماشأوا وسولت لهم العن ماسولت ولا نظن ان احدا يجهل حمادا وخلفا الاخر وغيرهما من الرواة والمتحليين ولنا نقصر في الشك على ما رواه العرب بل نعداه الى سائر الشعوب القديمة اذا ما وجدنا للشك ميلا ولنا اول من شك في ذلك التراث المتروك فان سوء الظن امر واجب محتم ونتيجة لازمة لرقى البحث وتعزيز ملكة التحقيق على احداث الاساليب المعاصرة العلمية، واذا وجب الامر وقفنا وقف الانكار .



الشعر العربي لم يظهر إلا حوالي اواخر القرن الرابع للمسيح وفجر القرن الخامس فان اقدم شاعر معروف جاهلي هو البراق عاش في القرن الخامس وقد ولد في نحو سنة ٣٩٥ للمسيح ومما يعرف من اوائل شعره قوله ( من الرجز ) :

لا ترحبن اليوم بكل العمم      من سيهم في الليل يفض الحرم !  
صبرا الى ما ينظرون مقامي      اني انا البراق فوق الادهم

لأرجعن اليوم ذات المسم بنت لكيز الوائل الأرقم !  
 « وقد زعم بعض الثرثارين المتفقهين أن الشعر العربي سبق للإسلام ،  
 بمئتين من السنين بل سبق ميلاد السيد المسيح بأجيال عديدة حتى نسبوا منه تنقيا  
 إلى زمن نبي يدعونهم هودا يزعمون أنه عاش قبل إبراهيم الخليل والآلاف  
 الثالث قبل المسيح وأمن غيرهم في غلوهم وأوهامهم فرورا لآدم أبي البشر  
 إنيانا رثى بها على رأيهم ابنه هابيل القاتل ، فعارضه إبليس الرجيم .  
 تلك مزاعم يضعك منها العلماء ويضرب بها عرض الحائط بل كل من  
 له أدنى الملم بتاريخ اللغات عموما والآفة العربية خصوصا (١) » واتنا بوردا  
 ههنا تنقيا من ذلك الشعر الذي ينسبه أولئك الجهال إلى آدم منها :

تغيرت البلاد ومن عليها فوجسه الأرض مقبر قبيح  
 وقايسل أذاق الموت هانيـل واحزننا ! لقد فقد الملح !  
 فعالي لا أجود بسكب دمعي ؟ وهانيـل يضمه الضريح !  
 أرى طول الخبيثات على عجا [ ] وما أظلم من حياتي مستريح !  
 وبلغت بهم الجهالة أقصاها فتسبوا لإبليس أرجيم آليات التالية يعارضه  
 ويذكر كيف اسقطه من النعيم :

تنح عن البلاد وما كنيها ! ففي الجنات ضاق بك الفسيح  
 وكنت بها وزوجك في هناء وقبلك من أذى الدنيا مستريح  
 فما زالت مكايدي ومعكري إلى أن فانتك الثمن الريح ؟  
 فلو لا رحمة الجبار اضحى بكفك في جنان الخلد ربح !  
 ويؤيد قولنا هذا اتفاق الكتبة الأقدمين عليه ، فالجاحظ في كتاب الحيوان (٢٧:١)  
 يقول « أما الشعر فحدث الميلاذ ، صغير السن أول من نهج سيله وسهل الطرق  
 اليه امرؤ القيس بن صجر ومهلل بن ربيعة ... فإذا استظهرنا الشعر وجدنا  
 له إلى أن جاء الله بالإسلام . خمسين ومائة عام وإذا استظهرنا بقايتة الاستظهار  
 فعاشي عام » وهذا بحسب ما نظنه أقدم عهد للشعر العربي وقد سبقنا فأوردنا  
 البراق كمثل وكأقدم شاعر عربي معروف .

(١) الأب لويس شيخو — النعمانية وآدابها بين العرب والمسلمة — ص ٤٠٩

اصل الشعر العربي ، الحداء ، فالقنا ، وقد وقعت العرب في اول عهدنا به ،  
على ايسر بحور الرجز قازموا فيه التقية كما لزموا الاسجاع في المثنوي غير  
ان ابياتهم قليلة ، وعلى وجه المثال نأتي بقول امرئ القيس اذ بلغه خبر مقتل  
ايه يدمون في نواحي اليمن :

تطاول الليل علينا دمون دمون ، انا معشر يعانون  
واننا لقومنا محبون

وقال ايضا في ذلك من الرجز :

|                             |                          |
|-----------------------------|--------------------------|
| يالهت هند اذ خططن كاهلا     | القائلين الملك الحلاحلا  |
| خير معد حسيبا ونائلا        | وخيرهم قد علموا شمائلنا  |
| نحن جلبنا القرح القوا نائلا | تالله لا ينهب شيخي باطلا |
| يحملتنا والاسل النواهلنا    | وحى صعب والوشيع الغايلنا |
| مستفرات بالخصى جوائلا       | يستشرف الاواخر الاوائلا  |
| حتى ابيد ملكا وكاهلا        |                          |

وهذا البراق ايضا كما قدما اقدم الشعراء هو قائل اول شعر من الرجز  
وقد اوردناه قبلا « لافرجن اليوم كل النعم » .

زد على ذلك ان العرب كانوا كثيرا ما يحضرون المعامل الدينية المسيحية  
النصارى وغير النصارى منهم فيسمعون كثيرا من الحقايق فملت بنفوسهم فتأثروا  
بها واستفزتهم القريحة فاحبوا ان يجاروا هؤلاء في القتال فنظموا باوى يند  
الفاظا ورتبوا مقاطع واشدها فطربوا لها فاعجبوا بها وما زالوا يغيرون  
بعض الاجزاء منها ويبدلون فيها ويحسنون اوزانها حتى استقامت وصارت الى  
ما نهدنا من حسن السبك وبديع الانسجام ولطف النغم وبراعة التسميق .

واول من ندى الشعر ورتبه ولف القصائد واشدها هم جماعة البدو  
فالبراق والمهلل وعنترة والنابعة وزهير بن ابي سلمى وغيرهم جلهم من العرب  
الرحل يدنا على ذلك « ان ما ورد في هذا الشعر من الالفاظ والوصاف والتشايه  
والمعاني والافكار يعتبر دليلا ساطعا على ان صناعة القصائد اخترعها واتقنها  
الاعراب اهل الوبر وان الحضريين اما اتخذوها منهم مقلدين لهم متحليين بهم

في لغتها واساليبها ومواضيعها فتوائق نتيجتها هذه ما اجمع عليه قداماء الاخباريين  
من كساد سوق الشعر وقلة النابغين عند اهل الحضر وسكان مدن الحجاز... (١)  
تأثير الشعر عند العرب

كان الشاعر عند العرب، ولا سيما في الجاهلية خطيباً قبل كل شيء. واهم  
مزايا الخطيب ان يؤثر في سماعيه ويستجيب اليه ويعمل حمداً لبقتهم  
ويضعهم الى جانبه. ومن دواعي ذلك ان تجتمع في الشاعر الخطيب هذه الصفات  
المؤهلة وقسمة الملاحظة، قوة التصوير وبراعته، وقلة الوصف، وان يكون  
مشبهاً بالعواطف وغيرها من مستلزمات الخطابة فترى الشاعر العربي اذا ما دل  
شعراً سبك خطبة. وكثيراً ما ضرت أعناق ووجت اعناق من الصرب وتأثرت  
الحروب بسبب شعر، ألم يذهب المتنبى ضحية بيت شعر؟ فانه لمسافر عما  
اشتد عليه الطلب قال له عبدة آترب وانت انتاقل

الحليل والليل والبيداء تعرفني **والسيف والرمح والقرطاس والقلم**  
فالتفت اليه المتنبى **حوالي لم** **تتلقى تلك الله** ولوى العنان ورجع  
فعارب حتى قتل - وهذا تميم بن جليل عندما احضر للرشد فأمر بضرب عنقه  
أنتم تجتهد هذه الآيات:

|                                  |                              |
|----------------------------------|------------------------------|
| أرى الموت بين السيف والنظم كأننا | يلاحظني من حيثما أتلفت       |
| واكثر ظني أنك اليوم قاتلي        | واي امرئ، مما قضى الله يفلت! |
| ومن ذا الذي يأتي بعذر وحمة       | وسيف المايا بين عينيها مصات! |
| وما جزعي من ان اموت واتي         | لا أعلم ان الموت شيء موقت!   |
| ولكن خلفي صيعة قد تركتهم         | واكبادهم من حصرة تنفت!       |
| كأنني اراهم حين انمى اليهم       | وقد خشوا تلك الوجوه وصوتوا؟  |
| فان غشت عاشوا آمين بنبطة!        | اذود الردى عنهم ران مستوتوا! |

فبكى الرشيد وعفا عنه. وهذا ليل العفيف حين اسرها العجم وضربوها  
لترضى بمراد ملكهم، جعلت تستصرخ ان عمها الوراق واخوتها فقالت:

ليت لبراق عينا! فترى ما اقامي من بلا وعنا!

(١) الاستاذك. لحنو - كيف تات الامة العربية - الهلال : ١ - ١٩١٧ - ٤٩.

يا كليباً ! يا عقيلاً ! احوتي يا جنيداً ! ساء دوني بالبكاء  
عذبت اختكم ، يا ويلكم ! بهذاب النكر صبغاً ومسا  
يكنب الأعجم ما يقربني ومعني بمض حساسات الحيا  
قيدوني ! غلوني ! ضربوا موضع النقة مني بالنصا !  
قل لمدنان فديتم شمروا لبني الأعجام شمير الرحي

220

يا بني تغلب ! سيروا وانصروا ! وغدوا الغفلة عنكم والكبرى !  
واحدروا النار على اعقابكم وعليكم ما لقيتم في الوري !  
وما زالت بهم حتى هبوا لجنبتها فاضفرهم الله بمطلوبهم ... وامثال هذه  
الوقائع تكثر في اخبار الشعر العربي ، وهو اردنا ان نسردها بعضها لاحتجا الى  
صفحات عديدة وسثم القارى . فعيد بن الأبرص لم يمكنه الطق ببعض ابيات  
حين وفد على النعمان بن المذر يوم **بؤسه** وكان هذا آخر ما يطعم فيه في الحياة  
والمتبني قربه الى سيف الدولة بيت من الشعر بعد تجافيه . وعمر بن كثلوم  
لم يهب تهديد الملك عمرو بن هذيل في وجهه وسليمان بن عبد الملك الأموي ضرب  
عنقه المنصور لاجل بيت شعر قاله اعرابي في بني أمية يقدح فيهم وينعمهم  
ويذكر ميثاقهم بعد رضاه .

وبلغ من شدة تأثير الشعر في العرب ان بلغ بعض من الخطاب ان اشترى  
امراض المسلمين من الحطيئة . الشاعر الهجاء المعروف بثلاثة آلاف درهم ليؤكد  
الحجة عليه (١) وفي ذلك يقول الحطيئة :

واخنت اطراف الكلام فلم تدع شتما يضر ولا مديحاً ينفع  
وحيتي عرض التيم فلم يخف في واصبح آمناً لا يفزع  
ويلخل الشعر في جميع اطوار العرب واحوالهم وعاداتهم في الحرب ، في  
السلام ، في السلب ، النهب حتى في المزاوجة . فكانوا يستمينون بالشعراء لتزويج  
بناتهم كما فعل الأعمى الأكبر في نظمها الشعر للأوانس كي يتزوجن ومن  
امثلة ذلك انه وفد على المعلق فأكرمه واحسن ونادته ليقول شيئاً في بناته

وكن ثمانيا فخرج من عنده الى سوق عكاظ وقال فيهن قصيدته المشهورة التي منها:  
 لمعري لقد لاحت عيون كثيرة الى ضوء نار بالفاع تحرق  
 تشب لمقرورين بصطايانها وبات على النار اتدى والمحاق  
 فما قام من مقدمه ومين مخطوئة الا وقد زوجها (١) !

ف هكذا كانت الشاعر عند العرب وبالاخص في الجاهلية قائد قوم، بلادي  
 وادابهم وخطيبهم وديانهم ونداب عن اعراضهم واحسابهم وسلاحهم اللساني حين  
 بهجمات للاعداء الاسايمة وتخريصاتهم فاذا ما اشيج واستعدي نفث في الاعداء سما  
 ينظر من نساءه فيكيدهم ويسقيهم كأس الردى فطر مثلا الى هذا البيت الذي  
 نده العرب اشيج ست قتلت

نقض الطرف منك من نعيم فلا كعبا بلغت ولا كلابا  
 ومثله قول الخطيئة الذي ضقت به وجهها سبل الهجا، مهي نفس :  
 اوى لي وجهها شوه الله خلقها فقيح من وجهها وقبح حاملها  
 وكذلك اذا ما اشيج الشاعر للعدو واستشد تنفقت من فيه الدرر فيخفي  
 النقائص والاعلاط كقول عترة يستر موارده :

ان كنت عبدا فتعسي حرة ابدا او اسود الخلق اني ابيض الخلق  
 وقول السموأل بن عاديا :

تبرنا اما قليل عدينا فقلت لها انت الكرام قليل  
 وما ضرنا ان قليل وجارنا عزيز وجار اكثرين ذليل... الخ .  
 وقد يجعل من المعايير محاسن كقول الخطيئة في بني انف الناقة وكانت  
 العرب تبرهم فقلب النعم الى مدح فقال :

قومهم الرأس والاذناب غيرهم ومن يساوي بأنف الناقة الدنيا  
 وكانت القبيلة من العرب لا يهاها بل ولا تستقر على حال حتى ينسج فيها  
 شاعر فاذا ما ظهر توافقت القبائل المهتمة على ذاك الحي فتبعت الذبائح واولمت  
 الولائم واقامت الاقراح والحفلات اياها واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر وتباشرت  
 الرجال والولدان .

وكان امراء العرب يتقون مجاء الشعراء فيصلونهم ويقربونهم انتقاما منهم  
كل هذا يدلنا على ان الشاعر الجاهلي يقول الشعر رغبة لا رهبة فلا يخاف ما كما  
ولا يهاب ملكا للجميع لديمسواه الصعاوك والمالك الفقير الحقيير، والامير الخطير  
فليس يندفع فيقول الشعر إلا اذا هاجت به نفسه او دفعه فطري او  
اهابت به العاطفة الجائشة فمذ ذاك يندفع به الانشاد فيأتي بالبدع .

برككت (السودان) (لها ثلث) ميشيل سليم كميل

### ﴿خطر الجراد في العراق﴾

حديث لمدير الزراعة العام في العراق

« غرز الجراد المراكشي في السنة الماضية في سمرة اوية من العراق  
فانتخذ لآبادته في مغارزه جميع التدابير اللازمة فتمكنا من انقضاء عليه وساعدتنا  
ايضا الطبيعة على ابادته . ولقد وجدنا بعض الصعوبات في قضاء كفري فتمكنا  
ايضا من تذليلها فسرنا في طريقنا الى مكافحة الجراد بكل نجاح . وكذلك وجدنا  
بعض الصعوبات في الحدود بين حانقين وايران فازلناها . وكنا مطمئنين كثيرا  
من سير المكافحة والنتائج الباهرة التي اُنجتها . وكنا نفكر اننا اقصىنا خطر  
الجراد عن البلاد بميدا وان الناس سيكونون في مأمن من خطر هذه الدويبة على مزارعهم  
وبقاي مراقبتهم الحيوية ولكن (الجراد النجدي) ظهر بنسبة وعلى حين غفلة  
وانتشر في الوية البصرة والناصرية والديوانية والحلة وغيرها فذشطنا لمقاومته  
ومكافحته بكل ما يمكننا من الوسائل والتدابير .

وهذا النوع من الجراد غريب في احواله وأطواره فهو يفرز بايام قليلة  
ويفرخ في ايام قليلة ويبيض في ايام قليلة ويكسح كل ما يجده امامه من  
المرروعات حتى الاشجار .

فيجب علينا وعلى جميع المراجع في الحكومة بل وعلى الاهل ان يكتموا  
هذه الحشرة الفتاكة ويقاوموها بكل ضروب المقاومة والله يوفقنا لدفع هذا  
الخطر المحدق بالروع والضرع !

## الشعر المرسل

للأستاذ سهر القنارى

أساتذته في الآداب

في مقال الأستاذ قدرى حتى الذي نشر بالعدد الخامس عشر من الرسالة أشياء كثيرة يحسن الإجابة عنها ، لولا أني أحبت أن أكتب هذا المقال عن رأيي في الشعر المرسل لا في الرد على الأستاذ ، ولكنني لا أترك مقال الأستاذ هكذا ، بل سأطالعك على بعض فقرات يرى منها أني لم أصعب الإجابة عنه لأني شاعرة بل لأني من السهولة بحسب معرفتي القنارى متى قرأ المقال .

انظر إلى قوله مثلاً : « اما عام المعنى في البيت » ، انما هو نكر من خصائص الشعر العربي وإنما كان من « حبص الشعر » العربى . . .!! وخبرني بعد معنى هذا خبراً ومضى نصيبه من الصحة

ثم انظر إلى قوله : « ولا أحب أن أجعل بدعوتها » ، في ذلك الشعر القدم وإعماله لنفسه المجال للشعر المرسل في غير حاجة ملحة ولا ضرورة ملحة ، وخبرني بعد هذا أني يريد للى أن يخضع للضرورات الملجئات والحجج الملجئات ، وخبرني أيضاً إذا دعونا إلى الشعر المرسل كان معنى هذا أن نهمل الشعر المقفى ، لم لا يجوز وجوده معاً ، وكلنا يعلم أن الشعر المرسل في كل لغة وجد فيها لم يحج الشعر المقفى وإنما وجد بجانبه .

وأما هذين المثالين كثير فليقرأ القنارى مقال الأستاذ فهو خير دليل على ما رعم .

وقد تورط الأستاذ ابن ثورته غيرة على الثقافة في غير هذا النوع من الخطأ . فقد زعم أني قلت : « أني لا أشعر بفقد القافية ما دام المعنى كاملاً في البيت » ، رعم الأستاذ أني أريد بذلك حكماً أو تأثيراً في الحكم على قصيدتي . وأنا وإن كنت لا ألوم الأستاذ على هذا النوع من المهم لما يقرأ إلا أني أذكر له أني لو لم أدون فكرتي في هذا النوع من الشعر

المرسل الذي نظمت به قصدي لأسأت إلى نفسي وإلى القارى لأنى أؤمن تماماً أن من واجب الكاتب أن يصور للقارى فكرته واضحة جلية ، ولما كانت فكرتي شتاً يتعلو بالحس فقد صورت للقارى شعوري . ولكن الفرق بين طريقي في التعبير وبين طريقة الأستاذ هو أني دون شعوري ونسقت إلى معنى أما هو فقد دون شعوره وعلمه معاً معاً معاً لكل قارى ، انظر إلى قوله : « ولكن اصطدام القارى بحروف متغايرة في أواخر الأبيات يشعره بفقدان الوزن في ثنائها » .

ولندع مقال الأستاذ لأدون رأيي في مسألة الشعر المرسل وأصحباً جلياً حتى لا يتورط غير الأستاذ فيها تورط فيه . الجدال في الشعر المرسل لا يقوم على أساس ، فالمسألة ليست من مسائل الحساب أو المطلق ، وإما هي مسألة حس أنت تسمح فيها لمجيك ، وأنا أحبه فلا يجبن ، فإذا تناقشنا أعواماً ما استطاع أن يمنع أحدهما الآخر أدق تسخير شعر العربى مرسلًا وقد تكون أدنى شادة ، ولكلنا لن نقضى عدم سعادته . متحور إلى ولكن المسألة ليست قوصى ، هناك يدعى عدم وسكى وإن كتب احترم الذوق العام لا أنى حكمه دائماً وفي كل الأحوال ، فالذوق العام له مارج في مثل هذه الأحوال يحلني أنشت رأيي بعد يستخير الذوق العام غداً ويشفق بما يطق سماعه بالأس وفي مسألة الشعر المرسل خاصة كان للذوق العام تاريخ بعيد نفسه مدكان هذا النوع من الشعر بعيداً غير مستساع أول ظهوره في كل لغة ظهر فيها ، فلا ضير أن يكون كذلك في اللغة العربية أيضاً .

ثم هناك ناحية أخرى ، فالذوق العام لا يستطيع اليوم أن يحكم حكماً عادلاً في الشعر المرسل لأنه لم يسمع منه إلا القليل وقد لا يكون في هذا القليل شيء جميل رائع كالذي في الشعر الحق .

وقد تقول لي أخيراً أن طبيعة اللغة العربية لا توافق مثل هذا النوع من الشعر ، وأنا وإن كنت لا أستطيع التحدث عن طبيعة اللغة العربية بمثل هذه السهولة إلا أني أزمع أنها قد تتحور

## العالم يجرى !!

كل شيء يجرى في هذا العصر، وكل شيء يسرع، وأنعام في أسراعه للأمام، لا تكاد تلمت يمنة ولا يسرة، وإن كان يتجه إلى الخلف في أحيان قليلة، ليرى كم قطع من المسافات فابحار لم يعد يستطيع تلبية هذه الحاجة الملحة لفسرعة يحمله الطيران، والطائرات نفسها تكاد تعجز عن تليها، فتزيد كل يوم في سرعتها، وتقوم المسابقات العالمية لهذا العرص.

والتلفزيون والبرق لم يعودا كافيين، فإذا بالراديو وادب التلفزيون لنقل الاصوات ونقل الصور، بل لنقل المناظر دمجها لا صورتها. وإذا بالأفلام الناصقة تعرض الصور والحركة، ونعى بالعين والسمع عن الوهم والخيال، وهذه الظاهرة التكنولوجية العربية، قد عرفت معها الأدب أيضاً، وجرت الأقنوع جميعاً، وكان ذلك صبيحاً، لأن العنون من تصدرة لتتفسر لملطه.

فالقرن اليوم لمحات خاصة، وملاحظات سريعة، لا تقف للدرس العميق، والتحليل الدقيق، لأن طبيعة العصر لا تمهله للوقوف، وإلا سبغت الحياة بآلاف الآمال والمجلات العسبة اليوم تكاد تنعدم، والباقي منها أخذته نشوة السرعة أيضاً فلم تعد بحوثه مركزة، ومع ذلك فهي لا تجد العدد الكافي من القراء فتضمحل وتنبو، وتدرج في ذوايا النسيان.

وأنا على يقين من تبدل هذه الحال، فالعالم الذي يجرى لأن بكل قوته، لا بد أن يدركه الكلال، ولا بد أن تقطع به هذه النشوة اعطاشة، فيتسهل ليعرف ما يحبط به وسيضعك العالم من نفسه يوعش على تلك الحاجة التي ارتكبها، كما يرتكب الأطفال حماقاتهم، وكذا ونجريا وونيا

قليلاً فتقبله وأب أن استعصت الحكم على الماضي والماضى على مستقبله. وسكن ما بال طبيعة الله قبلت تعبير القافية في القصيدة الواحدة إذا غير بها كل حمة أصاب مثلاً، ولا تقبلها إذا غير بها في كل بيت، ثم ما بال طبيعة الله قبلت تغيير القافية في كل بيت إذا ما راعيت النواة بين شعرتي كل بيت على حدة، ولا تقبل تعبير القافية دون مراعاة المواضع بين الشطرين؟ ثم ما بالها أحيراً قبلت تغيير البحور في القصيدة الواحدة ولا تقبل تغيير القافية ولزوم بحر واحد؟ ستقول ولكن في كل هذا نوعان الثقافة كافيلاً لأحداث تلك الموسيقى المألوفة. إذن لقد أصبحت تقتنع بشيء من القافية بعد أن كان الشعر العربي لا يقع إلا بالقافية كلها متبعة من أول القصيدة إلى آخرها. وإذا قبلت اللغة بعض التعبير غافى أو غم أنها ستقبل التغيير كاملاً.

وما رأيك في أن أرى في الشعر المرسل أنواعاً جديدة من الموسيقى يعجز عنها بل قد يفسدها الشعر النقي؟ الورن في القصيدة ليس بالنم الخاصة التي تسمى الأذن، فهو عدى وأظن عندما حيداً أقرى موسيقى في الشعر. ثم هناك موسيقى الألفاظ وموسيقى الحروف، فهل من المحترم وجود القافية المكرره المحركة بحركة معنه حتى شعر بأن هالك موسيقى؟ والريب أنه ينما نحن نتناقش في الشعر المرسل يتناقش الأدباء الأمريكيون الحديثون في شعر الحديث الذي لا وزن له ولا قافية

لطمئن قرأني هيفني عمرى في الأعره إلى الشعر المرسل، فهل يبسر لي أن أدعو إلى هذا الشعر الحديث الذي لا استسيغه الآن؟ ولكني لا أعرف، فقد استسيغه غداً.

وأخيراً أرى كما أسلفت أن انجاس ليس مجال جدال وإتخاذ رد على خصوم الشعر المرسل هو أن أكتب وأن يكتب شعري من أنصار اشعر المرسل قصائد تستطيع أن تقع بها اللوق العام الذي نحترمه جميعاً، وأن تقع بها أيضاً من يهتنا اقناعهم.

سهر القداوى



## الشعر المشور

الشعر لغة القلوب لا بل هو الوحي تسطه الطبيعة على أبنائها بل هو مطهر من مظاهر  
الجمال مبرراً عنه بالكلام كما يعبر البعض عنه بالألوان وغيرهم بالحفر وغيرهم بالأصوات  
والجمال صفة من صفات الخالق تكمل فيه وحده تظهر في الطبيعة وبالشرائع والنفوس  
في صور تقرب وتبعد على نسبة قربها وبعددها من الجمال الاسمى الذي قلنا انه لا يكمل  
الألم وحده حلاً وعلاً . فاصحاب الفنون الجليلة الخمسة وهي الهندسة والحفر والتصوير  
والموسيقى والأدب المعبر عنه عند الأفرنج بكلمة ليتراشر لهم غنة واحدة هي التعبير عن  
الجمال وانما يحتلون المواد التي يستعملونها — والشعر احد فنون الادب ومادته الكلام  
وصف هيجو الشعر ونسبته للبيت او الورن في البحر قال « هو كالغسل والبيت كبيت  
الشمع » فاذا جردنا شعر من بيت شمع لم يبق يحيطه من شعر ان يكون عسلاً —  
والجواب كلاً — وسنبين ذلك طريق العقل والقياس

قال الانسان لا يرى شعر وهو لا يرى في طور المدحجة لم يطلب التمدن اخلاقه بعد  
ولا ذهب بمحشوة صورته وشعره كما نرى ذلك في المذنب الى المدحجة الآن . والجمال  
يتطلب لطيف الذوق ولا يورث ونصيف الكلام وسهله سم موصوفه به وبين الطريقة التي  
يعبر بها عنه . رأى الانسان لا يرى في الطبيعة في الانهار والشلال والجمال  
والادوية والحجر وفي اخضرار النبات وتلون الازهار ونور الشمس وشعاع النجوم وفي الشفق  
والعاصفة واضطرابها والبرق ولمعانه والصاعقة وصوتها وفي خرير الماء واسياحه بين الاعشاب  
وفي زفزة المصاير وحفيف اوراق الغاب وعبير الازهار — ورأه في الانسان : في المرأة  
الاولى وفي حجة القلب للحب وفي تعرية الزوجة والارتباط المقدس ولعب الصغار ومحنة  
البنين — رأه في الشرائع : في نظام السيارات ونظام الفصول وتعاقب الايام وسواد الليل  
وضوء النهار — ونظر لذلك كله فقال السموات تمدت بحمد الله والملاك يخبر بصلى بديه .  
رأى الجمال فسرت به نفسه واحب ان يعبر عما شعر به وهو حينئذ في طور الطفولية لم يكن  
مضى عليه زمن طويل من تقليد الاصوات الطبيعية ونفسه ما في مقاطع وعمله مما الكلمات  
لتعبير عن حاجاته . تأترو ببلغ منه التأثير كل مبالغ فعبّر عن ذلك الجمال بتعبيرات خشنة  
لطفها بطريقة اتحدتها بين الكلام والقناء دعواها شعراً  
وقد احتار هذه الطريقة مقدراً بغيريته لانه وجدها فضلاً عن لطف اسلوبها اسهل

لاستظهارها غيباً - والاستظهار يسهل اذا كان الكلام مقفى وروياً كما يظهر ذلك في اشعار العامة وامثالهم واقوالهم المأثورة

وقد وجدنا الشعر يأتي على مقاطع موزونة فخبنا ذلك ضرورياً له . ولكن الشاعر الاول استعماله ليطلق من حشوته وخشونة لعله ويسهل حفظه واستظهاره . فانه وهو لا يميز بين الشعر والموسيقى بل كانا عنده كالشيء الواحد . ويظهر ذلك جلياً في بداية الدراما عند اليونان حيث كانوا يتغنون به . ويظهر ايضاً في الشعر الموسيقي المدعو « ليريك » حيث كان يصحب تلاوته قرع الطبل او صرب الاقدام على الارض عند كل نبرة وذلك الشعر على ما به من حشوة التعبير وسذاجة الالفاظ جاء مطابقاً للحقيقة غالباً من التصنع بعيداً عن التقليد فاعجب الذين جاؤا بعدهم وزعموا ان حسنة ناشئ عن الوزن وان الوزن ضروري له . ثم صنوا للاوزان شرائع دعوها ابجراً وقالوا ان الشعر لا يخرج عن تلك الاوزان وما خرج لا يحسب شعراً بل شراً

ثم ادقق في ذلك فوجدت انهم لا يدركون الوزن ولا عدد المقاطع ولكنه لم يخرج نفسه من التقليد اذ رتبوا **القافية اجباراً** - كما يبدو في شعر العرب والذين احذوا عنهم . والقافية ضرب من الموسيقى او بشبه اصوت موسيقياً في خرافات الصوت الذي فله ورغم ذلك المقام فخير من القدماء ما وضعوا من قواعد انما هي ما يمكن لفكر بشري ان يصل اليه - فكانوا حذرة عند ان يذكروا قصودهم وتعبيراتهم - فقيدوا بالوزن ولكنهم استبدوه فعاد القيد لهم حلية يتقنون بها . ويظهر من اولئك التواريخ الشعراء الاولون في كل امة ولسان - فمنهم هوميروس صاحب الايالة عند اليونان وڤيرجيل وهوراس عند اللاتين ورامسين وموليير عند الافرنسيس وشكسبير وڤيتون عند الانكليز ودانتي عند الايتاليان ومرفاتز عند الاسبان وصحاب المعاني عند العرب وغيرهم

غير ان جبايرة العقول مثل جبايرة الاجسام لا يوجدون في كل ان . والذين جاؤا بعد اولئك التواريخ لم يستطيعوا ادراك مرتبتهم بل تأخروا عنهم درجات واصبح مهمهم الكلام وتنسيقه والعبارة وتزيينها بقطع النظر عن المعاني وصار المعنى الواحد عدم بتكيف بهيئات مختلفة كما يشهد بذلك ابن خلدون حيث يقول في مقدمته « ان الشعر هو في الالفاظ لا في المعاني » وان الكلام انما يحسن او يسوء بحسب الصورة التي يأتي بها . واورد لذلك شاهداً ماء البحر فقال انه يغترف بدواني الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه وتختلف الجودة في الاواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها باختلاف

أما ..... وأصبح الشعر بين أولئك المستعربين «كلاماً موزوناً» خالياً مما يمكن أن ندعوه شعراً . والشعر هو غير الكلام وأنواع البحر هو ما وراء الكلام . هو ما يحركه العواطف ويسلط العقل على القلب — هو ترويد لغات صادرة عن أوتار القلب كما حركتها يد القدر هو الحقيقة اللازمة اثواب الكناية وأنواع المجاز والكلام مطلقاً . هو العقل البشري في اسمي مظهره . هو اقتراب الانسان من الله — هو ادراك النابعة ذلك السر وتصوير كل ذلك بصورتها في الجمال

وقولنا هذا لا يوجب على كل شاعر أن يكون ناساً فإن الناس كلهم شعراء إن أدركوا ولو قليلاً من ذلك الجمال وإنما النابعة يفوقهم بالتعبير واختيار الصور . ويرى فوق ما يرون ويعبر عن الكارم بما لا يعرفون كيف يعبرون

وقد قلنا قبلاً أن الشعر والموسيقى كانا عند الشاعر الأول شيئاً واحداً . ثم تفرق الانسان ففصلها الى دين معتدين . فمن نبتة من الموسيقى في الشعر وهو الوزن والقافية وأبقى شيئاً من الشعر في الموسيقى وهو الكلام أو المعاني . أحسن سبك القيود فاحذ بتوكل شيئاً فشيئاً ويفصل الواحد عن الآخر «السر» في الشعر حد المتأخرون في اعتزال الوزن والقافية فخرج ما بقوه الشعر المنثور

والشعر المنثور ليس من اليوم . هو يرجع قوياً الى قرون قبل الآن — هذا لا مارتين وهو من أشعر شعراء العرسيس كسب كثيراً في المظوم وأبدع وكتب أيضاً كتابته الثرية وهي وإن لم تكن شعرية تماماً إلا أنها خطوة الى الامام نحو الشعر الثري — ومثله شانويريان كاتب فرنسي آخر نبع في أوائل القرن التاسع عشر وجان جاك روسو — وقام واشنطون أرفع بين الاميركان فكتب كتابه «الشذرات» وهو على سبيل كتابه شانويريان . وغير هؤلاء من الكتاب والمؤلفين . وفي الناس بين منحنى لهذه الطريقة — طريقة تقدم الشعر نحو التمر — وبين مستاء منها الى ان ظهر «جيو» فأبدع بالشعر المظوم وغير في اورائه وتفان بالقافية واقتنفا حتى عده بعضهم اعظم شعراء قومه الا انه في آخر ايامه عاد فعدل عن ذلك الى الشعر الثري لانه وجد بعد الاختيار الطويل ان الوزن على وسعه في اللغات الاوربية يعيق الشاعر عن بسط افكاره كلها ويؤخره عن الوصول لغايته ويربطه ببيئة التعبير فلا يعود يمكنه اطلاق الفكر الذي يتطلبه الجمال والشعر على ان فصل الشعر والموسيقى لعتين مختلفتين وفصل الشعر عن الوزن والقافية وردت هذين الاحبرين للاصل المختصين به انما هو تقدم واضح يتبع الشريعة العامة شريعة ارتفاع

الانواع بواسطة التفرع والاختصاص

خذ لذلك مثلاً الاسماك واجناس الضفادع المعروفة بالامفibia ، فان هذين النوعين يرجعان الى اصل واحد أحط منهما كليهما يعرف عند علماء الحيوان باسم « جانود » — Gannod — جانود له خاصتان خاصة الاسماك وخاصة الضفادع لابل الاثنان يجتمعان به ويصدر حيواناً واحداً ، فعند تربيته انقسم جانود الى حيوانين مختلفين تمام الاختلاف هما كما قلنا الاسماك والامفibia . وهذه الشريعة عامة كل شيء ، وراها ظاهرة ايضاً في العلوم والفنون ، فالحساب والعلوم الطبيعية مثلاً بقيت قروناً برمتها تدرس مع الفلسفة حتى اذا ارتقت العقول فصلت بين هذه العلوم واحذت تدرس كل بمفرده فظهرت اثار الارتقاء بها

ونرى هذه الشريعة ايضاً في الشعر والموسيقى فان لها غاية واحدة في التعبير عن الجمال . واصل واحد هو « الشئ » الذي يحس في كل امرئ من الله عز وجل عند ما تعرض الصور الجميلة على العين والاذن ويبرها من الخواص ينشأ شعور ريث شعور على الاعصاب الى المراكز الدماغية ومن هناك ينشأ تأثيرها ليظهر حية وشدة حسب تلك الصور . والتأثير اذا امتد حدث هزاز في الدوت ثم يشد فظفر ثم يره بالجسم كله كما ترى ذلك في حالة العبد السيد او خوف او الاغواب ومحصلاً عن ذلك كله نرى ان الموسيقى والشعر لم يرت اوجهية للتعبير عن الشعور هو ذلك الصوت . الا انه عند ترقى التعبير نشأ فرعان مختلفان غام الاختلاف احدهما الاصوات مطلقاً والآخر الكلام والشعر النثري هو ثمرة ذلك الفصل بين الموسيقى والكلام

ورب معترض يقول اذا فصلنا الشعر عن الوزن والقافية فما الفارق بينه وبين النثر والجواب ان الفروق تنفي كما هي . فالشعر كما يتناغم بالافكار التي تعبر عن الحال واستعمال الصور المناسبة لذلك الجمال من تجاز وتشبيه . وهو قائم بتهيج القريحة لدرجة يرى بها الشاعر تناسب بين الاشياء ، واضحاً جلياً يترك الوصل والعلاقات البسيطة في الكلام فيصبح كلامه كثير الدلالة وان قل . وهو في كل مظهره يضرب على اوتار القلب ويمس نحو النفس البشرية . والتأثير بخلاف ذلك على خطر مستقيم . فهو وان طلب الحال وتهيج لا يزال يرمي نحو العقل ويتحدى المنطق اراد ام لم يزد

ولا يجب ان يؤخذ من كلامنا هذا اننا نحرم استعمال الموسيقى ( الوزن والقافية ) في التعبير عن المعاني الشعرية لاشعر فقد تفعل الطنر فان ، الا تفعله بطريقة الواحدة .

ولكن المطرقة الواحدة قد تأتي بنتيجة احسن مما تأتيه اطرافتان اذا كانت بيد شخص استعمالها . وسوف تأتي تلك اليد وسوف يقوم جيايرة في الشعر المنشور فيدعون كما ابداع بواغ الشعراء قديماً . فان العقول قد استيقظت لهذه الحقائق واخذ الفكر يبحث . والمكر البشري كما قال لا مارنبن هو كالقدر يغير الاشياء ويكيف صورها على هيئته — والله يهدي من يشاء

( بيروت )

توفيق الياس النجيب

## باب السؤوال والاقتراح

استحضار الارواح

الاسكندرية \* سليم الندي سعيد

قضيت هذا الصيف في وادي ومن مدائن بني رزنها مدينة باريز جئت بها لفتح ما حوته من المشاهد الجميلة في الشوارع وعلى المراسم . ولم يدعني شي مما شاهدته فيها كما ادعني رجل يزعمون انه يستحضر الارواح لمن شاء وانا لا اصدق اقتدار البشر على ذلك ولكن بعض الاصدقاء اخ علي فصحبته الى ملعب استحضر فيه الارواح . ومع ما سبق الى ذهني من تكذيب تلك الدعوى فقد حرحت من المكان وانا مضطرب من الدهشة والاستغراب لاني شاهدت روح والذي شهادة عين . وكنت قد انكرت على صاحبي استحضار الارواح وقلت انها شعوزة فقال جره نفسك فطلبت اليه ان يريني روح والذي المتوفى منذ عشرة اعوام فأتني عن مكان وفاته وادخلني غرفة مظلمة واراني شبحاً كأنه وجد من العدم لان الغرفة كانت خالية فاقشع بدني وحلت والذي بنفسه نهض من ضريحه وقد التفت برداءه ابيض وعلى وجهه شحوب كما رأيته في اواخر مرضه . فخرجت من القاعة لا اقول مقتنعاً بل مستغرباً لاني لا ارال انكر استطاعة البشر استحضار الارواح . وقد عولت من ذلك الخبر ان استغني الهلال لعله يوضح لنا الاساليب التي يستولي بها اولئك المشعوذون

## الشعر المنشور

### Les Vers blancs .

ويسمى الشعر الحر أو المطلق ايضاً ، وهذا النوع من الشعر لا يشترط فيه ان يأتي من وزن واحد وقافية واحدة ، بل ان يأتي من مختلف الاوزان ، أما الذي يشترط فيه فهو صوغ الجمل من الالفاظ تلك الالفاظ التي يأتلف بعضها الى بعض في الاوزان الشعرية ، حتى تكون الجملة منسجمة فتبرز الحقائق معصورة في قوالب شعرية ، وبعبارة اخرى لا يكتفى بجمال النغمات الشعرية فقط بل بكمال جمالي ودعوة حسنة بوجود الفلسفة العاليه وحقائق الحياة فيه فيثير العواطف الشريفة من رقادها لتتأول القصيدة بأسهل تناول فهو لا يقل تأثيراً عن قصيدته الشعر المنظوم . ويجب ان ترمى فيه فواصل الجمل - حشرت تلك الجمل او كبرت اي ان تكون الجملة مستقلة في رسم الخط . ويستحسن فيها ربط الجمل بان يوتى بعد كل جملة او جملتين او ثلاث - حسبما يظلم المقام - بجملة صغيرة متكررة لتجلب الاذهان فتكون بمثابة آليست الأخير في بعض الموشحات .

هل الشريون سبق من الترسين فيه

او رجعنا الى تاريخه لوجدناه منتشرا بين الامم الشرقية قبل ان يتشمس بين الامم الغربية نخص بالذكر منهم العبرانيين فان ادبهم قد امتلأ منه حتى انه من كثرة تعاطيهم اياه اتساكت كتب الدين متضمنة شطراً كبيراً منه ، ولو حفظ لنا تاريخ الادب العبري كما كان مفصلاً لرأينا الشعر المنشور قد ملا اسفاراً ضخمة ولم تنهب اشعار بقية شعرائهم كاضراب داود وآساف وسليمان وارميا فان الذي وصلنا من هذا الشعر المنشور اتصل اليها بواسطة كتب الدين كسفر المزامير وسفر الجامعة وسفر نشيد الانشاد وسفر اشعيا وسفر ارميا وسفر مراثيه وغيرها من اسفار التوراة فالذي يقرأها يحكم في الحال - على رقم تدوين الترجمة التي لم تفرغ في قوالب كما يرام - انها شعر متور ويشرق بالروح الشعري الطامع المثرق في ديباجتها ، وانا لو حفظنا من سفر نشيد

الأنشاد أو سفر الجامعة بعض الجمل وإبنا يعض الكلمات كلمات توافق روح  
«صرتنا هذا ووقعناها باسم احد ادبائنا ما استبعد ان يقال انها لهذا الادب  
صاحب التوقيع»

ومن يرى اسلوب سفر نشيد الانشاد وتوقيع نفماتنا يحكم بلا تردد ان ما  
يأتيه ادباء «صرتنا» (كجبرائيل) و (مفرج) و (مي) وغيرهم منسوح على  
منواله ومفرغ في قوالبه ومضروب على غرار «

ورد في قاموس الكتاب المقدس في مادة شعر: «ولا تعتبر القوافي في الأشعار  
العبرانية ولم تنقسم الى اوزان كالشعر العربي (المنظوم) ومع انها قد نظمت  
أحيانا على الحروف الأبجدية لم يكن في شطري آياتها عدد مرتب من التهجئات  
وانما نظمت على مقابلة الأفعول «الخ»

الأوريون اقتسوه من الشرقيين

لما تمكنت النصرانية في القرون الوسطى من أوربة وخذ صوت الفلسفة  
اليونانية وارتفع صوت الديانة النصرانية أدخلت مالمطع هذه الطريقة الشعرية  
الاسرائيلية في كلام الدين بل جعلت جزءا من الدين، اذ لا تتم الطقوس النصرانية  
على وجهها المناسب ما لم نرتل هذه الأشعار كزمير داود في المجمع والهيكل  
ولا يقل ان هناك متصرا ما لم يقل هذه الأسفار، فتفوق الأوريون  
هذا الشعر المنشور العبري من هذه الأسفار بلداذة نشأ روح الشعر المنشور في  
بلاد الغرب «

ولما اتت القرون الحديثة باصلاحها وجد الروح الشعري الشرقي مادا  
اطنايه في الادب الاوربي، فتعور وتهلب عندهم من باب الضرورة وتصرف  
اولئك الناس فيما لشؤون شتى في الحياة الاجتماعية والادبية ترى ذلك ظاهرا  
في اسلوب شعرائهم وهاك مثلا كتاب (بلاعة الغرب) الذي يسم بين دفتيه  
طائفتين اثار شعرائهم (كفيكتور هوغو) و (لامارتين) و (سير كوديني)  
وغيرهم وما تنشره المجلات العربية لشعرائهم «

وجرده عند العرب

وقد وجد عند العرب ونرا في مجاميع الادب داخلا في زمرة الكلام المنشور

كثير بعض عرب الجاهلية وفي القرآن الكريم كثير منه فهاك مثلاً ( سورة  
الذھر ) و (سورة المرسلات) وقرأهما ترانه ينطبق عليهما كل الانطباق واغلب  
الايت القرآنية اعتبرها العرب شعرا بدليل محكاة القرآن منهم من قولهم في  
النبي - صلعم - والقران « انه قول شاعر » مع انهم يرونه غير موحد في الوزن  
ولامقفى ومع ذلك اعتبروا شعرا فترى انه وان كان غير منظوم فانهم اعتبروه  
شعرا فهو اذن شعر منشور .

وقد وردت شي كثير عند المولدين كثير ابي الطيب المتنبى في اوائل  
ادعائه بالنبوّة ونثر الممرى في « الايك والنصون » و « ملقى السيل » وغيره  
حتى لو تطرقنا في البحث لوجدنا « الحل » والنثر قبل « المقد » الذي هو نوع  
من فنون البيع وهو شعر منشور .

وفي القرن الرابع عشر للميلاد اي وقت جهود الادب العربي وجد شي منه  
مثل « بند » ابن الخلفة وقد عارض تلك القصيدة الشريفة اديبا عصره .

الشعر المنشور عندنا في العصر الحاضر

لقد تركه الشرقيون قلاسر اليلوب غادروا وعادروا عالم الادب كله  
لنصرفوا الى عالم التجارة والكسب وذلك بعد موت الروح القومي منهم فضل  
كل فرد منهم ولم يبق فيهم شي يهيمه سوى امر شخصه وشأن حياته القائم بها .  
واما العرب فلم يكتثروا منه ولم يستغنوا في عالم الادب الا لكونه ثرا  
فاكتفوا عنه بقبيمه الشعر المنظوم فكان ذلك منهم اعطالا مع وجود نماذج عالية  
عندهم واعتراف المتقدمين بها كما سبق بيانه .

ولما سرى روح الاصلاح والنهوض في الامة العربية في العصر الحديث  
وادخلت المدنية والعلوم والآداب المصرية الغربية فيها دخل معها في حملة ما  
دخلها من انواع الاداب .

واول من تملأه الريحاني فانها اديبا مصر على اتخاذة وهكذا ردت  
بضاعتنا اليها .

رشيد الشعرايف

الشرطة

بدل الاشتراك عن سنة

٨٠ في مصر والسودان

١٥٠ في سائر الممالك الأخرى

نحو السد ٢٠ ملية

رعمونات

يقع عتب مع الإدارة

# الرسالة

مجلة أسبوعية للتفكير والعلم والفن

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire

Scientifique et Artistique

صاحب مجلة ومديرها

ورئيس تحريرها مسئول

أحمد حسن الزيات

الإدارة

دار الرسالة شارع السلطان حسن

رقم ٨١ - مدينة القاهرة

تليفون رقم ٤٢٣٩٠

أسبوعية ثلثة عشر

« القاهرة في يوم الإثنين ٢٦ رمضان سنة ١٣٦٤ - ٣ سبتمبر سنة ١٩٤٥ »

العدد ٦٣٥

## الشعر والقصة

للأستاذ عباس محمود العقاد

\*\*\*\*\*

حين نقول القائل إن الذهب أغلى من الحديد نمر شيئاً وحداً ، وهو أن الحديد لا يدرك ثمن الذهب في سوية البيع وشراء ، ولكنه لا يقرر إلقاء الحديد ولا استخدام الذهب في المصانع وليتوت بدلا منه ، ولا يعني أن الذهب ينفى عن الحديد أو عن غيره من المعادن في غرض من أغراضه

كل ما يقرره شيء واحد وهو أن سعر الذهب أغلى من سعر الحديد ، ولا لوم عليه في ذلك ، وإن قيل لأن الحديد أغلى وأشجع من معادن الزينة والتجميل

وعن حد فحد الشعر على القصة في سبيل الكلام عبيدا من كتاب « في بيتي » ، فكل ما قلناه إدر هو أن اشترأ من القصص ، وأن يحصل خمسين صفحة من الشعر الرقيق أو من يحصل هذه الصفحات من القصة الرقيقة

فلا يقال لنا جواباً على ذلك إن القصة لازمة ، وإن الشعر لا ينفى عن القصة ، وإن التطويل والتمهيد ضروران من ضرورات الشرح التي لا حيلة فيه الرواة والقصاصين

وستطيع الأدب الأستاذ محمد قطب أن يقرر كما قرري

(الرسالة) : « أن القصة دراسة نفسية لا عني عنها في فهم مرائر العصور ، وسن نشأ أو انحد أو البيان الشور عفن عنها ، لأنها في ذاتها أحد العصر أي يحتاج إليها فادى الحياة »

صحيح الأدب هذا كما يستطلع أن نقول : « إن الحديد معدن النافع لا عني عنه في تركيب الآلات وبناء البيوت ، وليس الذهب أو القصة أو الجواهر اميس على اختلاف بمن هما ، لأنه في ذاته أحد المعادن التي يحتاج إليها في الحرب والسلم وفي الصناعة والتجارة »

ولكنه بعد كل هذا يذهب إلى السوق ليشتري الحديد ، فلا سئل فيه ثمن الذهب والفضة ، ولا ينكر على التاجر أن يزن له درهماً من النقد يرطل من الحديد المقيد

وقد قلنا في كتاب « في بيتي » إن القصص قد يرجع لشاعر في سكة الذهبية والترجمة انسية ، ولكننا لا نفضل القصة على الشعر من أجل ذلك كما لا نفضل الجيز على التفاح ، لأن الأرض التي أنثرت الجيز كانت في حالة من انحلال أحصب وأجود من الأرض التي أنثرت التفاح

وسمنا مثل الجهاد هنا كما يتقدم مثل الثبات ، فإن تاجر الحديد قد يكون أغنى وأقدر من تاجر الذهب ، وقد يكون النجم السعي أقل ربحاً ومحصولاً من النجم الحديدي في حالة من الحالات ، ولكن تقوم المعدين لا يتوقف على تقوم التاجرين

ضربة لازب على كل كاتب ، ولا يكون معاري القصور فيه إلا كتصاري القول في الذهب والحديد ، الحديد نافع في الصنيع والبيوت ، ولكنه لا يشترى ثمن الذهب في سوق من الأسواق

\*\*\*

وكتب لعمام الفاضل الأستاذ علي أمباري سوس بالأهرام يعقب على المقياسين اللذين ذكرتهما في اسكتاب المفاضلة بين الشعر والقصة ، وهما « أولاً » أن القصة كثيرة الأداة قليلة الحصول ، و « ثانياً » أن النطقة التي تروج فيها القصة لا ترتقي في الثقافة والذوق والتخييل مرتقى الطبقة التي يهيم الشعر وشعر معانيه وقد قال الأستاذ : « فالمقاس الأول يتحدث عنه علماء لراحة

وانتقد فكابوا يرون أن حير الكلام وأطلقه ما جمع المعنى الكثير في لفظ القليل ، وهذا المقاس — وإن صلح للمفاضلة بين عبارة وعجالة ، أو بين يبتين من الشعر ، أو قطعتين من النثر في موضوع واحد ، فإنه لا يصلح للمفاضلة بين القصة والشعر . وذلك أن فائدة القصة ليست طعنية على المرض الأسامي الذي وضعت من أجله ، ولم تكن غشون ضنحة في قصة ما ولو بلغت الطبقة الدنيا في القصص تمهلاً لفائدة نكال و سطر أو أسطر ، ولكن هناك التصوير الرائع والوصف الدقيق لحركات الأحياء وتوازن النفوس ، والتي قوله بالأستاذ اعاصم إن الموازنة بين الشعر والقصة لا تكون إلا بذلك الميزان الذي قال به لا يصلح للمفاضلة بينهما . لأنك إذا قلت إن هذه القصة أبلغ من تلك لجمعها المعنى الكثير في القسط القليل ، فإنك لا تقاضل بين فدين أحدهما قاصر بطبعته عن مرتبة الفن الآخر ، ولكذلك تقاضل بين كلامين أحدهما قاصر في الفن نفسه والآخر معقول فيه

أما إذا قلت إن الشعر أفضل من القصة ، لأن الشعر من شأنه أن يجمع المعنى الكثير في القسط القليل ، فذلك هي للمفاضلة بين طبيعة الشعر وطبيعة القصة ، وإن بلغت في بابها غاية الإنجاز وروح إلى التمثيل بالذهب والحديد فتقول : إن ترجيح ذهب على ذهب بمجة الوزن يدل على أن أحد الفهين ذهب ناقص وإن الذهب الآخر ذهب كامل ، ولا يفيدنا شيئاً في الموازنة بين هذا الممدن وغيره من المعادن

أو المعدين ، لأحدهما لا يرجعان إلى نوع واحد من التقدير والحساب ، يقول الأستاذ محمد قطب : « قرأت ساره وقرأت في البيان ما يقابلها من شعر ، وهو شعر جيد وفعال ، ولكن لا أستصع مع ذلك أن أقول إنني استعيت به عن قرعة سارة ، أو إن سارة ليس فيها حديد مفيد من الدراسات النفسية العميقة ... »

فالتى بقوله إن الأستاذ غير مطالب بأن يقول هذا في باب الموازنة بين الروايات والقصائد ، لأن مزاحمة على رؤيا في الشعر والقصة لا تقتضيه أن يحصر القصة وأن يثبت اشعر وحده ، وإنما يعقب ويبقى مهمما الترحيح بينهما ، ويقدم لشعر على القصة في هذا الترحيح

ولا حاجة به إلى جهد طويل للتصميم بعمل الشعر على القصة في هذه الموازنة ، لأنه انتهى إلى هذه النتيجة إذا سأل نفسه : أيهما أوفر حصولاً من الشعور والحرارة النفسية ؟ ألف صفحة من الشعر انتهى ، أو ألف صفحة من الرواية انتقاة ؟

أما أن يجزأني على ذلك حرماً وتوكيداً أن صفحات الشعر أوفر وأعلى ، وأن معدن الشعر من أجل ذلك أنقى وأعلى من معدن الرواية

بإذا كان هذا وأيه فقد اعتقنا

وإذا لم يكن رأيه ورأى متفقين في ذلك ، فهذا هو الجدل وهذا هو الجدل كما يقولون في أمثالنا الوسطية : مات ألف صفحة من رواية أو عدة روايات ، وخذ ألف صفحة من الشعر الرفيع ، وارجع إلى حكم القراء فيما شربوا به بعد قراءة القصائد وفرة الحكايات ، أو قدروا يشربون به على سبيل الفن والتخمين ، واحتفظ رأيك بعد ذلك كما تشاء

إنني ما أكتب ما كتبه من القصة لأعطيها وأحرم الكتابة فيها ، أو لأنني أنها عمل قيم بحسب للأديب إذا أبد فيه

وكنى كنيته لأقول « أولاً » إنني أسترید من دواوين الشعر ، ولا أسترید من القصص في الكتب التي أنتها وأقول « ثانياً » إن القصة ليست العمل الوحيد الذي يحسب للأديب ، وإن لها ليست بأفضل الثمرات التي تنمها الترجمة الفنية ، وإن أحدها ممرصاً للتجليل للنفس أو الإصلاح الاجتماعي لا يفرضها

ومما لا شك فيه أن عدد النسخ التي تصدر من ديوان الشئ في الصفحة الواحد أقل من عدد النسخ التي تصدر من أب لينة ولله ، أو من الروايات المعاصرة التي تتناولها لأبى مرة في كل شهر أو مرة في كل أسبوع ، وهذا مع ، مثال القراء على ديوان الشئ لغرض غير هذه المطالعة ، وهو غرض التدريس أو التثقيف ، ومهما يكن من طرفة القراء الذين يقعون على تلك الدواوين ، تلك الروايات ، فلا راع في أن الروايات إنما هي - لأن مختصر بسبب أسهل وأقرب من بحصيل لغة الدواوين ، وليس لارتدادها في طرفة العين وبمسكة التآليف

وقد يأكل الفقر اللحوم ويأكل النوى البقول ، ولكن لا يستطيع أن يقول من آخر ذلك إن البقول طعام الأسماء ، وإن اللحوم طعام الفقراء

وكذلك قد يوجد من البعثة من يقرأ الشعر حتى يربيع منه ، كما يوجد من حصة من يقرأ القصة حتى لو صيغ بها ، وكذا لا يستطيع أن يقرأ من آخر ذلك من شعر هو ذوات الجهاد ، وإن القصة هي قراءه شعبي

عبدى محمود العفانه

ولكننا إذا قلنا إن قليل الذهب أعلى من كثير الحديد ، فلا يلزم من ذلك أن الحديد ناقص في صفاته المدييه ، لأنه قد يكون في به على عاه من الجودة والثبات ، وإنما يلزم منه أن معدن الذهب أعلى من معدن الحديد

وهذا بينه الذي قصدنا إليه حين قلنا إن قبيل الشعر يحتوي من الثروة الشعرية ما ليس بمحمية بسعجات الصلوات من الروايات ، ومن أحسن أعضاء إلى استنباط ملحوظ أن شعر الموحى هو وحده الذى يساوى سطرًا من القصة يساوى درهماً من الشعر ، وإن القصة في معانيها دون الشعر في مداه ، لأن القصة هي أن يساوى الشئ القليل ما يساويه الشئ الكثير

أقول الأستاذ إن تحسين صفحة من القصة لازمة للتصوير والحوار الذى تتحتض به سائر القصة

حسن . فهذا اللزوم نفسه هو الذى يفسد ذوات الشعر في شدة الدهن والخيال ، لأن الشعر منزه عن تعهد من أمثال تلك التمهيدات القصصية بطلية في حدى صفحة صواب ما يصعد في تلك الصفحات ، بل هي لا تعيد في لغة شتى إلا إذا وصلت بعد التمهيد والحوار إلى مادة شعرية سامية وعلى التصوير والخيال

وقال الأستاذ عن القياس الثانى : « أم القياس الثانى فأحببه ليس كذلك فاصلا ، فالطبقات الدنيا في الثقافة أو في الأخلاق لا تروج عندها إلا أنواع خاصة من القصص ليست هي التي تفضل بينها الكاتب وبين الشعر ، وكما يروج جهنهم نوع من القصص رحيم كدلك يروج عندهم أنواع من الشعر رحيمة ، على أننا نجد أن ميل الملحة يس دائما إلى الغرض ، فبما من لآدم ما يميل عاطف وحسنها إلى الشعر ويروج عندهم »

ونقول نحن إن من بعض العامة إلى الشعر صحيح ، ولكن حين يكون الشعر قصة ، وحين يكون الشعر من قبيل ملاحم الهادى والزير سالم . أما حين يكون الشعر وصفًا كوصف ابن الروى أو ليعترى ، وعكة كعكة أبي الطيب وأبي الملاء ، وغفرًا كعصر الشريف وأبي فراس ، فالأمانة لا تفضل على القصص التى تعلوها ، وإن أسف غاية الإسفاف

### وزارة الثقافة ولهاجرة

#### مصلحة الماحم والمهاجر

تقدم المصلحة عطاءات لغاية شهر

يوم ١٥ ديسمبر سنة ١٩٤٥ عن بوريد

مهمات مختلفة ( أسياخ وسامير وكيمان )

معسكر سكور لتزويد الأميرى بالسوس

ويمكن الحصول على شروط هذه المصلحة

من محاور مصلحة بالقاهرة بطريق مصر

٢٥٠ مليون على أن تقدم المصلحة على

عروضها لمدة ستة ٣٠ سنة

٣٩٩٣



بانت | الدعوة الى احتجائية الشعر نبرة عصبية تغطي على  
الصحة العربية طبعاً صافاً . فالقارئ ، بعد على  
اسدائهم ، في كل صحيفة يقرأها ، ويسمعا تتكرر في محطات  
الاذاعة ، وتتسلل الى احاديث الابدية والمجتمعات حتى باتت في  
عنفهم تياراً جارواً يريد ان يكتسح القيم كلها . ونحن لا  
ننك في سلامة نية هذه الدعوة ، وصدق دعائها ، بمايت ، ومن  
المؤكد ان لا تريد صراً بالشعراء ، فهي ، على العكس ، تؤمن  
بالشعر انما متحمساً بجمالها تنظر منه ان يحقق المعجزات في  
سبيل تهاذه هذه الامة التي تعبر اليوم مرحلة متأخرة من حياتها .  
على ان سلامة النية لا تملك ان تحصن من الاندفاع العاطفي الذي  
نلص آثاره في هذه الدعوة ، ولذلك بات على الشعر المعاصر ان  
يواجه الموقف ويتخذ اراءه قراراً .

وول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تذهب الى ان الشعر  
يجب ان يكون « اجتماعياً » ، ان  
تتلح مجموعة من التعابير المهمة  
التي لا تحاول تحديثها من نحو قوهم  
« الابرار الساجية » و « المهريون من  
الوقع » و « لادب الشعبي »  
و « الشعراء البنيون » . وقد أدّى  
تداول جدير الكتاب لهذه الالفة  
الى اضطراب شديد في مدلولات  
واكسها من الطحينة ما يحسن التقدير المتجرب يخرج من استمالة  
محاولة سياغة تدبير جديدة تؤدي مذهب القية والظيرية ، اما  
المطابقة التي تصف بها كثير من المقالات التي تؤيد الدعوة ،  
وهي تحطها غالباً خلوص من ارضاء الفكرية التي تتسم به  
الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية .

يبدو لنا ان الدعوة قد نسبت حتى الآن لها دعوة في  
بحال فهي ، فهي تحدث عن كل شيء آخر غير الشعر ، مع ان  
موجهة الى الشعراء . ومن المؤكد ان لم تقف احد لتفكر في  
اسس نظرية تحطها ، وتضمن ما لا يتبعها من ناشئ الشعراء ما  
شبههم ، يحسن وهم يحدون ، فسادهم وقبح ، و « ناسك » من  
المدلول الشعري لهذه « الاحتجائية » التي تنادي بها ، هي مبعج  
في يتي به الشاعر البشري العزات الصلحة التي تنتظره في  
مسالك القصيدة الوعرة ، هي تحطيد يده على هيكل القصيدة ويعبسه  
على شائه ؟ هو تحدد لموضوع ؟ كل هذه اسئلة تستبين في الدعوة

ودلحة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم له ، وكأما دعوة  
في مجال احتجائي منفصل انفصلاً تاماً عن الشعر الذي يطبق عليه .  
والدعوة بصورتها الحالية تحتل نقداً شديداً من حياتها  
كلها ، فحين وانسباً ووطنياً وحالياً ، وانسباً من عصب  
فيها ، كما قد لا يركز في اسس شعرية ، ولم يحاول كاتبه  
واحد بعد ان يحدد ما من وجهتها الشعرية . على ان في صيغاتها  
المتابعة ما يمكن ان تعدد اسساً مهمة تريد تشييدها ، وفي حدود  
هذه الاسس يريد ان تدرسها وتناقش موقفها من الشعر اجمالاً .

اما من اوجهة القية ، فيبدو ان الدعوة حين تلح على  
ان الشعر يجب ان يكون اجتماعياً ، ان تناول  
« لموضوع » وتحمده « الوحيمة المصودة في كل شعر » فهي  
لا تهتم بماتر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصورة والاشغال  
والموسيقى والفكرة والمافي الطاهرة والحلية ، وتعا قصر  
عديتها على موضوع القصيدة وكأما  
شعر الوحيد الذي يكون . وهذا  
مخالفة لما هم الشعر الحديث ، فلعل  
الموضوع في نظر النقد الادبي انه  
موضوع عام ، ولعل هدف  
بدراسة اسفلية ، وذلك لان كل  
موضوع يصلح للشعر سواء دار  
حول مشكلة وطنية ، او شجرة

نوت ، او معركة سباب في شارع ضيق ، فلمهم على كل هو  
اسلوب الشعر في معالجة الموضوع ، ولذلك يجد الموضوع عينه  
« او معنى عينه عند شاعر » جماً ينضج بالجلد المتعل عند  
شاعر ثان . ومن هذا يبدو ان الدعوة تلح على الناصر الوحيد  
الذي ليس شعرياً في القصيدة .

لا تقصر الدعوة على عزل موضوع عن سائر عناصر  
الشعر ، ونصيح بيمه « نية هذا التصريح الذي لا يشفع له  
شيء » ، وانما تعني في طغيانها الحسن النية ، كناسي الا ان يحدد  
مجال هذا الموضوع تحديداً صارماً . فكل شعور لا يتعلق  
بالوطنية في اصبق ما يها يقور لديها شعور عاطفية جارية لا يحد  
بذاتها ، وهي ، وهكذا نجد ، لا تكفي بهذه سائر معالم القصيدة ،  
وانما تهدف ايضاً الى ان تتحكم حتى في العنصر « الوحيد » الذي  
ابقته وهو لموضوع . فهي تحلل سيقاً بناراً وتقف مترصدة فدا  
تتكاد تنظر على افعال خصب بلحال وردة ، او حب سادج ، او



شعور بارمة عسية . بها فرد انسان ، حتى نصرب صرسها في  
عنف وقسوة ونحكم على امصيدة النفاحة . قد در . في الصحف  
العربية مقالات بحجية في ان تصديق لكل قصيدة اجتماعية حتى  
« كانت من » جهة مصر افق والنقد لا يمتأهل ان تسمى شعراً  
ولو ارد النقد ان يقتصر لها لانها تاتي انما اراً فاجماً . وهذا كله  
جنابة لموضوع على الداند .

وراء ! خصنا الدعوة من لوجه الاجتماعية وجدناها في  
صميم نزع الى ان تجرد الشعر من العواطف  
الاساسية . ذلك ان اشد سطحا واستنكاره . يقال على ما تسميه  
دون ان توضح مقصده « المشاعر الدينية » و « الحرب من  
الوقع » و « الانزوية » . ولو لمحت هذه التعابير لوحدها  
تتبي كل الى ان تذكر ان يكون شعور الفرد العادي من الناس  
موضوعاً للشعر « فهو » لكي يستحق ان تدور حوله قصيدة  
يسمى ان يكون علامة « لا شاعر فلا يحجب الادهار » ولا يصعب  
وقته في مرآة معرف الشمس على حقوب الخطاة « ثم انه لا يشا  
لمعومه الخاصة » وهو يؤمن بان الاستماع الى « في هذه  
الطروف العصبية انما هو خيانة وطنية » ونحو هذا . وسأست  
ناقضاً من هذا . وكان الدعوة عندما اودعها في يد  
تحدثت عن الواقع شامداً عجباً « و » ثم اني شعرت  
نظرية لا علاقة لها بالحياة .

وما هذا الواقع الذي تدعو اليه ؟ ليس هو حياة الناس ؟  
ناس درس لا يمر عليهم يوم دون ان يتألموا ويضحكوا لاسباب  
تخصهم فرداً . ويبتشرون مفكر في عو طعمهم وآ . هم وهمومهم  
وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحاسات  
ومشاكل نفسية وصداقات وافكار . واي لون من الشعر يستطيع  
ان يعبر عن هذه الحياة الواقعية الاسابية ؟ هو الشعر الساذج  
المشغل بالعبرات والنسيات ام هو الشعر الاجتماعي الذي يقف  
موقف الوعظ و الخطاة ؟

ثم اننا حين نسلط الضوء على قولهم « اسراني » مجدداً اراء  
لفظ من تلك الالفاظ التي توسع لاستعمال معناها و لعله ضيقه  
حتى فقد دقته . فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد  
الادبي تنسى ان المجتمع انما يترك طامسه على الفرد اجباراً لا  
اختياراً بحيث تصبح السمة الاجتماعية ومما طوعاً لا يملك الفرد  
ان ينجو منه حتى اذا لاد باشد انواع « الانزول » « غسب  
الانسان ان تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد

تكونت كلها في مجتمع بعينه » لكي يكون واحداً من افراد هذا  
المجتمع لا يستطيع التهرب من طامسه العام . ومثل هذا الفرد لا  
يد ان يمثل المجتمع . واد ام لم يرد . وعلى هذا تصبح الاجتماعية  
سمة طبيعية لا تشبه الثوب الذي يستطيع المرء ان يخلعه متى شاء .  
انما شيء ينطبع في الدم والفكر والاعصاب . وهذا شيء يلوح  
ان الدعوة تغفل عنه عندما تتحدث في احتقار عن اولئك  
« الانميين الذين لا يشعرون بمجتمعهم » .

الا يدل هذا على ان الدعوة لا تستند الى الواقع وانما تشيد  
لنفسها دعائم من هواء في فراغ حيالي ؟ ذلك اننا نمرم بالمجتمع  
فتجمل مصباحاً لتبحث عنه في ضوء النهار وبدلاً من ان تذكر  
انه كيان متنوي لا وجود له الا على صورة افراد من الناس ،  
تجددنا تجلس على كرسي مريح وتختيل له صوراً « سمعه »  
ثم تطلب الى الافراد ان « يتفانطوا » في اطارات هذه الصور .  
وهذا « ينطق ممكوس » فما هذا المجتمع ؟ انه نحن ... انا واث  
ايها القاريء . وحيث انما واصدقاؤنا ومو عجب . وكنت عتبه الشاد  
« واللاكي وسوي وادعوب . ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدون  
هنا . فهم لا يدورون بيننا مستبدلين عليها « صورهم وادانهم  
« انما يريدون ان نعلم انهم ادنا مثل اليتيم وهذا « نصف الله قصص  
« في صميم نفقه الدعوة يؤدي الى حادة اجتماعية  
« في الشعر والدعوة يشتمون بابتداع الصور الحياتية  
« كون عليه الكائن الاجتماعي اليهودي » تاريخيين  
الواقع برغد - لال ذلك مسبباً . وهكذا تجددهم « لالون الصحف  
حطبا دون ان يحاولوا استخلاص لمضي الاجتماعي الذي يدل  
عليه انحاء هؤلاء الشعراء . وهل من لمقول ان يصرف حيل  
كاهن من الشعراء الى انحاء بيته دون ان تكون هنالك اسباب  
بيئية وتاريخية موجهة ؟ ان لاد ليس تعاجه مسحورة تستفي  
المواء . انما هو تمررة على شجرة تنصل بقرية ويحيط بها مناخ ،  
وهذا هو المسمى الذي يتساءل « لو قمية ال Pseudo-realism .

ولنمررسي  
الدعوة من وجهها الوضعية . قد سجد ؟ ها  
« ايها صديقي » من مهادر « لا يستطيع رست  
للغمض طويلاً . والحق ان المصير الوطني قائم « لو فكر »  
على فهم للوطية يضيق معناها تضيقاً شديداً . فالدعوة عندما  
تؤكد ان انصراف اشاعر المعاصر الى تصوير عواطفه الخاصة  
يدل على نقص في حس الوطني - والدعوة تستعمل الدطاً اعتف  
صياً - انما تفترض ضمناً ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر



**مقاله**

[illegible]

د نړیوالې د ژبې په ۸۳۰۰ ژبو کې  
په ۴۹ هېوادونو کې چې له یوه سره

*[Faint handwritten notes at the bottom of the page]*

[illegible][illegible]

١٠  
 ١١  
 ١٢  
 ١٣  
 ١٤  
 ١٥  
 ١٦  
 ١٧  
 ١٨  
 ١٩  
 ٢٠  
 ٢١  
 ٢٢  
 ٢٣  
 ٢٤  
 ٢٥  
 ٢٦  
 ٢٧  
 ٢٨  
 ٢٩  
 ٣٠  
 ٣١  
 ٣٢  
 ٣٣  
 ٣٤  
 ٣٥  
 ٣٦  
 ٣٧  
 ٣٨  
 ٣٩  
 ٤٠  
 ٤١  
 ٤٢  
 ٤٣  
 ٤٤  
 ٤٥  
 ٤٦  
 ٤٧  
 ٤٨  
 ٤٩  
 ٥٠  
 ٥١  
 ٥٢  
 ٥٣  
 ٥٤  
 ٥٥  
 ٥٦  
 ٥٧  
 ٥٨  
 ٥٩  
 ٦٠  
 ٦١  
 ٦٢  
 ٦٣  
 ٦٤  
 ٦٥  
 ٦٦  
 ٦٧  
 ٦٨  
 ٦٩  
 ٧٠  
 ٧١  
 ٧٢  
 ٧٣  
 ٧٤  
 ٧٥  
 ٧٦  
 ٧٧  
 ٧٨  
 ٧٩  
 ٨٠  
 ٨١  
 ٨٢  
 ٨٣  
 ٨٤  
 ٨٥  
 ٨٦  
 ٨٧  
 ٨٨  
 ٨٩  
 ٩٠  
 ٩١  
 ٩٢  
 ٩٣  
 ٩٤  
 ٩٥  
 ٩٦  
 ٩٧  
 ٩٨  
 ٩٩  
 ١٠٠

الرد على أحد أعضاء مجلس الشيوخ الذي التقى  
 نظارة المعارف الأمر بكتابة لائحة منسوبة  
 كتب شعوبية من المكتبات بجامعة القاهرة.

[illegible]

ومن الظرفية الدينية هذا كما هو مبين  
على جهود هذه اللجنة وعلى موقفه للتجديد  
في يومه قال : ن شوم يكن سوى  
يهوذا بن صوفيا له لم كله على غف وعلى العالم  
مما - فقد سئل الناس بقية حتى سبي الناس  
كل شيء ما اليوم فقد شغل الناس بكل  
و ما كان له لقد جاء دور

$$= 1 \frac{1}{2} \text{ yr} = 1.5 \text{ yr}$$

١٦٦٠ أغسطس / قادم لمرجاني العاصمي  
البحرينية والطلبة من أجل السلم والصفاء  
تم مهرجانا ومسابقات ثقافية ومسية  
ألعاب رياضية وقد صورت هذه المناسبة  
في جوازات جريدته بالأمم الحرة اسم  
إبراهيم العاصمي

• **سرت صحيفة نيويورك تايمز**،  
حاشية الطلاب الأعلام الذين درسوا في هذه  
السنة بالخارجيات والمساعد العلمي في الولايات  
متحدة. وقد اشتمل في عدد الطلاب الذين زاروا  
في هذه السنة على ١١ سنة سابقة. ويوجد  
في العدد ٢٦٥١ طالباً من الشرق الأوسط

وإذا مات الشعر فكيف سيتاح له أن يكون طاهر خير في  
حياتنا لوطنية؟ هذا هو المحذور الذي يتسبب دقة الاحتعاة في  
اندفاعهم البشري - ١ - عظمه بحشده أن يؤدي بدعوتهم إلى  
أن يحضر أحداثه، بدون أن نتجرب في أن نعيد الوطن استعيل.  
الاتصيح الدعوة إلى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم سارحة  
ببغني أن نحمد قواما القدسية كلها في كبح اندفاعها ورد سداجتها  
لمستندة عن الشعر البشري؟

تاریخ الملوک:

میشود از

٥٠ نسخة المطبوع في مملكة

في يرتكز إليها شعيراً المعاصر الذي هو دائماً شعر اجتماعي  
انتجته تردداً، وقد لا يحصى على قدماءنا الموقف، النوعي، المنوي  
على تجاوزهم، تمام لقيمة العصر اللاتعمودية في كل أدب وهي عناصر  
صمومية مصاحبة للإصالة والأسع والاكتمال ومن دوسها لا  
يكون الأدب أدباً، قدما سيظهر إليه الشعر العربي أن قدر لدعوة  
الاجتماعية أن تتجلى في أنه سيصبح نمطاً واحداً مطلقاً  
لا تلك الشاعر أن يحدد عنه، وفي هذا يلتقي الشعر معبره.

# الشعر والموت

بقلم الأناثة نازك الملائكة

يرى في الموت ذوباناً في فجر  
الجمال .  
ان مظاهر عشق الشابي للموت  
تنتشر عبر شعره ، ... هناك  
مثلاً هذه اللوحة الباذخة التي  
يرسمها لموته في قصيدة « النبي  
المجهول » :

لعل كل متبوع للشعر المعاصر  
يتذكر تلك المناقاة المتحشجة  
القصيدة التي أرسلها ابو القاسم الشابي  
وهو ينزاع في ايام احتضاره  
الآخيرة :  
جف سحر الحياة يا قلبي الباكي  
فهبنا نجرب الموت هبنا

ثم تحت الصور الناضر الحلو تخط السيلول حفرة رمسي  
وتظلل الطيور للفر على قهري ويشدو النسيم فوقي بهس  
وتظلل الفصول غشي حوالي كما كنت في غضارة أمس  
في هذه الابيات تخلو تجربة الموت من المراتة الرهبة ،  
فالشابي يذكرها في هدوء حالم ، وكأنها ستقوده الى عوالم خفية  
مسحورة يشاق الى ان يجوها . وهذا عين ما نستطيع استخلاصه  
من القصيدة المشهورة والصباح الجديد ، فالابيات الاخيرة فيها  
تذكرنا بحرارة الفرحة التي تنبثق في قلب غلام حالم بعيد البحر ،  
وقد أتبع له اخيراً ان يبحر في سفينة شراعية بيضاء ذات صباح  
دافئ . ربيمي الشس .

هذا الموقع الذي ينفذ شاعرنا من الموت بعيد الى الذاكرة  
موقف الشاعر الانكليزي العذب جون كيتس (John Keats)  
الذي يمكن ان نسميه شاعر الموت المقتون الاكبر . فهو يقول  
في احدى قصائده : « الشعر والمجد والجمال اشياء عميقة حقاً .  
ولكن الموت اعمق . الموت مكافأة الحياة الكبرى . » ويتف  
في قصيدة مشهورة : « كنت نصف عاشق للموت المريح ،  
وناديت باسماء عذبة في اناشيد عديدة . » ثم يضيف بيتين :  
« الآن اكثرت من اي وقت آخر ، يبدو لي ان من المحسوبة  
ان اموت . » ويدل كيتس على جنونه بالموت حتى دون ان  
يتحدث عنه مباشرة ويكفي ان نشير مثلاً الى قوله في احدى  
مطولاته : « كان هناك موت حي في كل انبجاسة من النغم . »  
ذلك انه يصف هنا الحياة بالموت دون ان يلوح له هذا متناقضاً  
على الاطلاق . والحق اننا نشعر ان الالفاظ « اموت . موت .  
ميت . » كانت تسكر حسي كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال  
كما يلوح من هذه العبارات التي تقتطفها من قصائده :  
« مولد ازهار غيو منظورة ، وحياتها ، وموتها في سكبينة  
عميقة . »

« قال هذا وخطا بخطه ، في لون من المرح المملوء بالموت  
« إنها تعيش مع الجمال ، الجمال الذي يجب ان يموت »

فهذا بيت يلتفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت  
يخالف الموقف المعتاد للمحضرين ، فهو بدلاً من ان يعرض  
استسلام الشاعر لهذا القناء الذي لا بد منه ، يصوره لنا وكأنه  
يقبل عليه باختياره في لفظة وشوق . ولفظة « نجرب » عميقة  
الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة ، وذلك لأن التجربة  
فعالية لإرادته يقوم بها الانسان واعياً ، وهي بهذا تختلف اختلافاً  
جوهرياً عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه  
لعمامل الاخلال والسكون . فاذا كان ابو القاسم قد سمى  
رحلته الى هذا العالم « تجربة » ، فهو لما يضع ايدينا بهذه النظرة  
على موقفه من الموت وبالتالي على موقفه من الحياة .

وقد كانت تجربة الموت غمك بالنسبة للشابي كل ما غمكه  
التجارب الحسوية من متعة مبهمة وخوض مغر ، وفي وسعنا ان  
نتثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما  
يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع . ونفردج  
هذا قوله في قصيدة « تحت الغصون » :

فلمن كنت تشدين ؟ فقلت : للضياء البنفسجي الحزين  
للشباب السكران ، للأمل المعبود ، للياس ، للأسى ، للفنون  
فقد جمع في البيت الثاني الشباب والأمل والياس والأسى  
و ( الموت ) في سياق واحد ، هو سياق القناء والسكر بالحياة  
الكاملة التي لا يتم جمالها في نظر الشابي إلا باجتماع الفرح والألم  
والحرارة والسكون فيها . وهذا هو التفسير لما قد يلوح غريباً  
من ان الشاعر يجعل حبيبته تذكر الموت في اللحظة التي اكتملت  
فيها سعادتها ، ذلك انه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا  
تصل قمتها من الادراك والوعي حتى تندغم بالموت ، وتفهمه  
فهماً جمالياً خالصاً . وقد كان جزء من جمال حبيبته انها تشاركه  
هذا الايمان ، كما كان الاعتقاد عينه هو الذي فوّى ( بروميبثوس )  
على احتال آلامه الجسدية الرهبة ، ولذلك جعله الشاعر

« إلى بعض الأرواح المنقردة التي استطاعت أن تبعثر شبابها في الغناء وقوت » .

وقد شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت ، هو محمد المهشري ( ذلك الشاعر الموهوب الذي كان موته خسارة شعرية كبيرة ورى بها الأدب العربي الحديث ) . إن إحساس هذا الشاعر بالموت أكثر تميزاً منه عند الشابي مثلاً ، حتى يكاد يقرب من كينس ، وكان أي حادث يرتبط بإحساسه لا بد أن يذكره بالموت ، وهكذا نجد أن سعادته بالرجوع إلى قريته في قصيدة « العودة » تعيد إلى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة التي يبلغها الإنسان بالموت :

أموت فرب العين فيك منعماً  
يخدرني نفع من المرج عاطر  
ويلعني هذا البنفسج ولتكن  
مسارح عيني الربى والمحاضر  
وأخيراً أصغي إليه من الصدى  
خبريك يفتي وهو في الموت سائر  
ولعل هذه الأبيات تذكرنا باللوحة الجميلة التي رسمها أبو

القاسم لغيره ، فهنا نجد العطر والبنفسج وخبري الماء وشاعر الموت سكران بالجمال ، مخدراً بالعبير . هذه العذوبة التي يجدها الشاعر في تذكر ساعة الموت تعيد إلى الذاكرة قول كينس في إحدى رسائله إلى صديقه « فاني » : « هناك أمران خصبان بالجمال

أحلم بهما : حبك وساعة موتي . » والمهشري لا يقبل عن كينس قولاً باللقاء ، حتى أنه كتب ملحمة كاملة سماها ( خاطره

الأعراف ) وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى . والقصيدة تكاد تكون أغنية حب موجهة إلى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى ، وكان الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته إن صح التعبير .

أما الشاعر الإنكليزي روبرت بروك ( Rupert Brooke ) الذي مات قتيلاً في الحرب العظمى ، فإن حبه للموت لم يكن حب عشق كحب الشابي وكينس والمهشري ، وإنما كان حب صداقة ، فكان خالياً من تلك الحدة الحسية التي لمسناها في شعر زملائه وسبب هذا في رأينا أن بروك لا يرى في الموت غرابة تجعله يبالغ في حبه فهو شيء اعتيادي له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من لزجاج لا أكثر .

وقد ترك هذا الموقف أثره في شعر بروك الذي يشبه اتجاهه يختلف عن اتجاهات الثلاثة الآخرين . فهو مثلاً يتحدث في إحدى قصائده عن « شاعر » ميت لقي حبيبته في جهنم ، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سروراً باللقاء ... ثم اكتشف فجأة أن عينيها فارغتان ، وأحس مكان شفتيها القديتين برودة

ثلجية . وأدرك أخيراً أنها ميتتان كلاهما . وفي هدوء تام يتخيل بروك في قصيدة أخرى موت حبيبته والطفوس الرومانية التي ستقيمها أسرهما عند دفنها . ولا بد لنا أن ننبه هنا إلى أن هذا الموقف بخلاف كلياً من رغبة الأبداء التي تدفع أحياناً بالإنسان مهجوراً إلى أن يتخيل موت هاجره تشقياً أو إغاطة ، فبروك يصف موت الفتاة مجرد اللذة التي يجدها في وصف الحوادث بصفته الإنسانية . والموت عنده حدث اعتيادي لا يستدعي الجنون ، وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفي ضرباً من العبث المستحيل . وفي قصيدة ثالثة يتخيل بروك أنه قد مات ، ولا يصحب تخيله هذا أي حزن ، وإنما مقصد القصيدة أن تصف رعدة مفاجئة تسري بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها أن حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم .

ألا يبدو من هذا كله أن الموت عند بروك يتجرد من فكرته المحزنة الخفيفة تجرداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية ؟ وهذا يجعل موقفه منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس . فهو لا يعمولونه خافة ، بينما يراه بروك في أكثر الأحيان بداية فنية لامكانيات متعددة . وهذا يعيد إلى ذاكرتنا قصيدة كينس الفتاة هايبيرون ( Hyperion ) وفيها نجد ( أبولو ) الإله الجديد لا يبلغ مرتبة الألوهة إلا بعد أن يموت ( die into life ) وبهذا يكون الموت خطوة نحو الحياة الكبرى .

★

بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الوله بالموت في شعر المهشري والشابي وكينس وبروك ... سنحاول أن نتساءل عن العلاقة الممكنة بين هذا الوله الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي أودت الشعراء المذكورين وهم في غضارة الشباب قبل الثلاثين . وربما كان ممكناً أن يكمن بعض السر - في حالة كينس والشابي - في مرض السل الذي ماتا به في سن السادسة والعشرين ، فالمعروف أن هذا داء عاطفي تصحبه أعراض من الحساسية والعذوبة وحدة الانفعال . غير أن المهشري وبروك قد ماتا فجأة لأسباب عارضة ، فتوفي الأول في عملية جراحية بسيطة أحسبها الزائدة الدودية ، ومات الثاني قتيلاً خلال الحرب ، وهذا يبعد أن يكون المرض هو السبب في حب الموت . فهاذا نعلل هذه الظاهرة الغريبة ؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا في ريعان شبابهم ؟ أكان الغرام بالموت يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الانجاء على وجه ما ؟ أم كان نتيجة لادراك غامض للموت المبكر الذي ينتظر في زاوية من زوايا

المستقبل القريب ؟

لكي نصل الى اجوبة هذه الاسئلة ، ملاحظ اولاً ان بين الشعراء الاربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شيء من التفاوت هي حدة الاحساس او القدرة على الانفعال العنيف . وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس ، ولعل هذا من حسن حظ الانسانية ، فالانفعال كما سنرى اسراف في الطاقفة لا ترضاه الطبيعة . والحقي ان الطبيعة تبغض الاسراف في الجهات كلها ، وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية الى الاعتدال الذي يضمن لها البقاء .

ومن السهل ان نمثل لهذا الاسراف في الانفعال بالاشارة الى قصيدة « العاشق الاكبر » ( The Great Lover ) لبروك ، وقد عذقها الاشياء التي احبها حباً شديداً على كثرتها ، وسنعجب حين نجددها تشمل الصبحون البيضاء والاكواب ، والقباب ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق ، واقواس قزح ، ودخان الحطب المحترق ، وقطرات المطر الخفيفة في الازهار اليراققة ، ونعومة الاغطية ، وخشونة الشفوف ، والغيوم ، والجمال اللاعاطفي الذي يملكه آلة ضخمة ، ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسمي وهو يتحول الى الهدوء ، والنوم ، والاماكن العالية ، وأشجار البلوط ، وأشياء أخرى كثيرة غير هذه . وهي أشياء منحها الشاعر كثيراً من الانفعال الذي يحتزنه سوا من الناس للأحداث الكبيرة في الحياة . فالانسان المتوسط يدرك في اعماقه ان هذا التبذير في الاحساس مضر بحياته ، ومن ثم يتعدته ويحرص على الاقتصاد في العاطفة .

وفي حالة المشرى نجدها الحدة العاطفية في تلك الصلاة المتهمة التي ارسلها الى « جتا القاتلة » في عالمها اللامنتور ، وتلوح لنا في وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة في « نارنجية الذابة » . وكلا « جتا » و « نارنجية » ومال منارة لا يقيم عليها الانسان المتوسط سعادته ، فالأولى وهم مطلق والثانية مجرد نارنجية فانية .

وقد كانت انفعالية الشابي أكثر اتساعاً من انفعالية المشرى حتى كادت العواطف تصبح عنده مرضاً ناهشاً ، فعاش الشاعر يلهث وأنعبه الشعر حتى قتله . ان الشعر قد كان هو السل الاكبر في حياة هذا الشاعر المشتعل ، ومن اجله عاش يتعذب بكل جمال يمر به ، وإن كان عذابه لذيذاً .

أما كبتس فنحن نحتاج الى ان نقف عنده وقفة أطول ، فقد كان الانفعال بالنسبة اليه هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها .

وهذا بخلاف الموقف الشائع الذي لا يرى في العواطف إلا عراً يصاحب الاحداث ويستحسن الانسان المتوسط ان يتجنبه جهد الامكان . ويكفي ، لكي نشير الى المكانة العبيقة التي يحتلها الانفعال من حياة كبتس ان نقطف بيتين رائعين وردا في قصيدته انديميون ( Endymion ) قال : « آواه ، هل وجد قط ذلك الانسان المنفرد الذي أحب ولم تقتله الموسيقى ؟ » ان المضمون الفكري الذي تطوي عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعاني هو ان اجتماع الانفراد والحب والموسيقى في حياة أي انسان كفيف بأن يثير انفعاله الى درجة قاتلة . غير ان كبتس كان يتحدث عن نفسه ، وقد كان يدرك في مرارة ان الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره .

والحق ان كبتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار ، وكأنه كان متجهاً بكيانه كله الى ان يحترق ليكون شاعراً عظيماً . ان الفاضله تنبجس بالعواطف الغزيرة والاحساسات الحادة حتى يسكاد القاري المرهف المتذوق لا يقوى على ان يقرأ كثيراً من شعره في جلسة واحدة . وقد عالج كبتس قضية الانفعال في اساليب مختلفة في شعره ، على نطاق عام حيناً ، تفصيلي حيناً آخر . واول ما يلفت نظرنا ان شخصياته في القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرهقة شديدة الحساسية تذهب في القدرة على الانفعال المركز الى حدود بعيدة تكاد تصبح شاذة . وهكذا نجد ان ( بروفير ) و ( مادلين ) و ( لاميا ) و ( ليسبوس ) و ( انديميون ) و ( سينثيا ) و ( ساتون ) وغيرهم كانوا كلهم متوحشين في حبهم وكرههم وسخطهم ورضام ، ولما كانوا يعرفون الوسط . انهم اناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم . وهكذا نجد انديميون ( Endymion ) - في القصيدة الوحشية الجمال التي تحمل اسمه - يغرم سينثيا ( Cynthia ) غراماً عاصفاً لا مثيل له ويترك قلبه نهباً لكل جمال يحيط به بها صغر ، حتى يكاد يتعذب بحبه لأشياء مثل الفراشات وزنابق الماء وضربات قاطع الاخشاب في غابات ( لاغوس ) . اما قصيدة لاميا ( Lamia ) فهي تنتهي بمعانيها اللاشعورية المكتنزة الى ان التفكير يقضي على الحياة عندما يحاول ان يقتل العاطفة : لقد كانت ( لاميا ) أفعى تحولت الى فتاة جميلة بقدرة سحرية ، غير انها كانت محلصة في حبها للطالب ( ليسبوس ) عاشق الشعر والفلسفة ، فبنت له قصرأ مسحوراً جذرانه من الموسيقى . وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاخبة بالعطر والموسيقى والالوان ،

# شخص ثالث

أرأيتيه ؟

أرأيت شاطيء صمته ؟

يبدو هناك وينتهي .

بالأمس كان هنا معي

يصغي لي ولا يعي

وجوته

ما عاد يطرق سمعي وأضلعي

شيء ينام بموضع

★

ومضى الربيع فجمته

تذرعين بصمته

وهناك فوق المضجع

شيء يلتصق بمي

المستحيل ، ومبضع

لما يزل في أضلعي

بنداد صفاء الجديري

والشعر والموت . فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي الى الشعر . على انه يلاحظ ان الانفعال هو الموت لأن الاول طريق محتمل الى الثاني . . ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الالفاظ الثلاثة في معنى واحد . لأنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي اليها في وحدة متينة لا انفصام لها . وربما كان رأينا هذا محض وجوه جينا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الادبي . ولعل الموضوع يحتاج الى ان نواجهه مرة اخرى ...

بنداد نازك الملائكة

يشدخل ( ابولونيوس ) استاذ الفلسفة فيحدث في (لاميا) تحذيفة ثابتة طوية تكشف عن حقيقتها الخيالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل ، واذا ذلك تصرخ (لاميا) وتلتأني . والى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقاري . ، فاذ في ان يهدم الواقع الملموس خيالات من هذا النوع ؟ غير ان النتيجة التي انتهى اليها ( ليسوس ) هي الموضوع الهام بالنسبة لتكينس . ذلك ان ( ليسوس ) قد مات حالاً عندما فقد حينه المسحورة ، وسدى حاول ( ابولونيوس ) إلتاقه . وقد كان هذا هو سر تكينس ايضاً . .

★

هذه المبالغة في بذل القوى النفسية لا بد ان تؤدي بالشاعر الى ان يستغنى قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطر الى ان يموت . فالانفعالية تشبه الاحتراق ، لأنها تجعل الشاعر ضعيفاً تجاه مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل انساق يلا مشاعره بالحاسة الطافعة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الاشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها .

وهكذا كان الانفعال اول طريق الى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ، لأن رصيد الانسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ في صرفه انتهى الى « افلاس » انفعالي ميكانيكي . وهذا الافلاس هو الباب المؤدي الى الموت . ولتنخيل تكينس أو الشابي من دون انفعال . انهما ولا شك يموتان ...

ولعل هذه الحقيقة تبين لنا ان نعتقد ان هذا الوله الذي صبه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطنياً سابقاً للخافقة المبكرة ، تسوقهم اليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبدول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها في كل حياة انسانية . وكان الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف في طاقة الانفعال .

ولاشك في ان هذا يلوح حماسة للتوسطين من الناس وهم اقلية البشر . غير ان منطق العبقرية إجمالاً ينجم مع ماستاه ( نيتشه ) بالرغبة في الفناء لتفوق على الذات . وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها ، فهو بطبعه مسرف ، وإن أدى الاسراف الى موته ، لا بل إنه يسرف لكي يموت . وهو يمنع الأشياء كلها قياً خيالية أعلى من القيم التي يمنحها بإلها الفرد العادي ، ويؤدي هذا المنح الى الموت . ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي الانفعال